

IRODALOMTÖRTÉNET

NÉMETH G. BÉLA HETVENEDIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

Abádi Nagy Zoltán, Imre László, Határ Győző,
Kabdebó Lóránt, Kovács Sándor Iván,
Kulcsár Szabó Ernő, Odorics Ferenc,
Szabolcsi Miklós, Szegedy-Maszák Mihály,
Tamás Attila, S. Varga Pál írásai;
Köbölkuti Katalin és Székelyné Török Tünde
Németh G. Béla-bibliográfiája



1995/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1995. LXXVI. évf., 1. sz.

Új folyam XXVI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

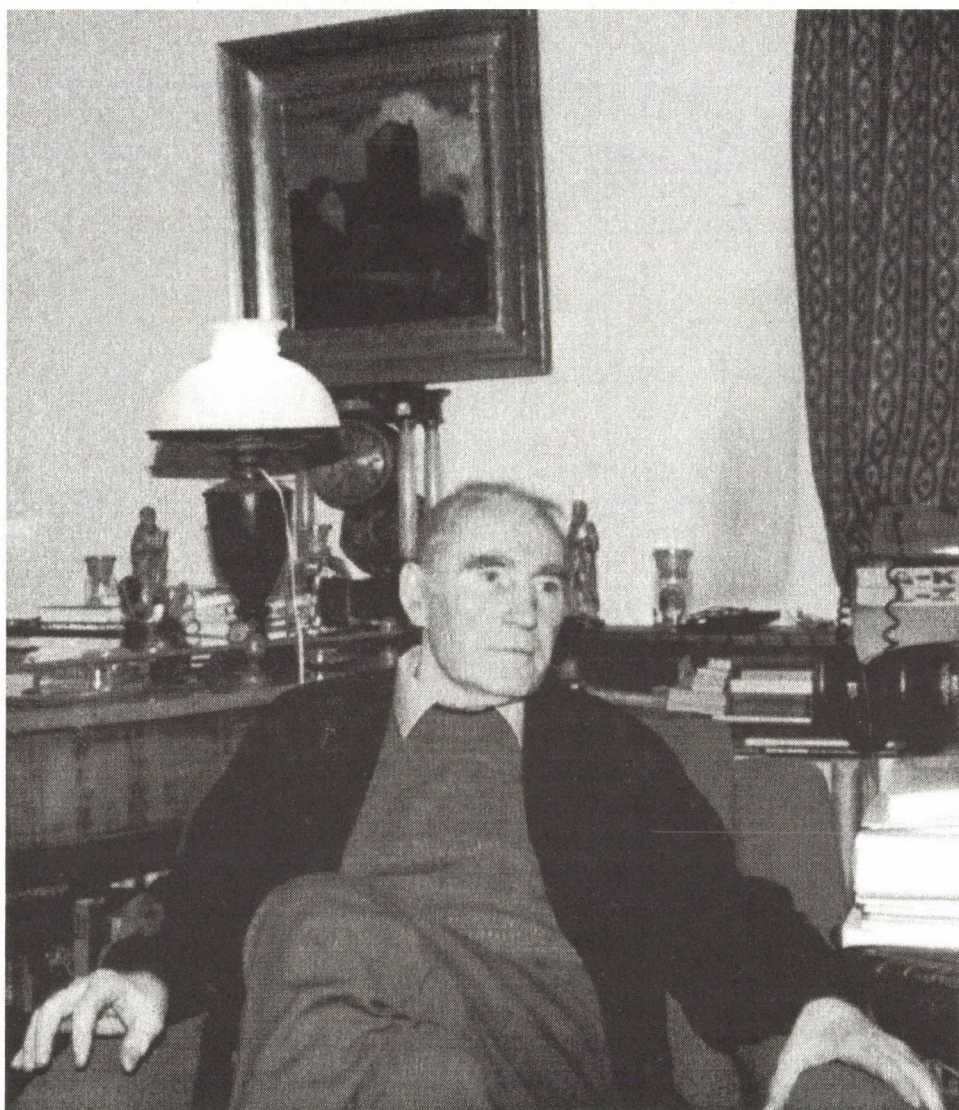
Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1995/1. szám

Németh G. Béla hetvenedik születésnapjára

KABDEBÓ LÓRÁNT	
A hetvenéves Németh G. Béla köszöntése	3
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásokban	5
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományát?	37
HATÁR GYÓZŐ	
Léptékváltás (akadémiai székfoglaló)	69
SZABOLCSI MIKLÓS	
Időszerű-e a Radnóti-magatartás?	84
IMRE LÁSZLÓ	
Egyensúlyteremtés és műfaji tagozódás (A „nemzeti klasszicizmus” fogalmához)	92
S. VARGA PÁL	
„...Virgilje lehet legfőlebb; de Homérja soha” (Arany János és a „népi tudalom”)	102
TAMÁS ATTILA	
Farkas Gyula irodalomtörténetíró munkásságáról – különös tekintettel a benne érvényesülő regionalizmusra	120
ODORICS/ODORICS/ODORICS	
A betű nullfoka	133
ABÁDI NAGY ZOLTÁN	
Tér és idő a mai amerikai minimalista prózában	146
DOBOS ISTVÁN	
Az elmélet szerepének megítélése a kortárs magyar irodalomkritika reflexiójában	157
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	
Németh G. Béla „Válogatott bibliográfiája” elé	166
KÖBÖLKUTI KATALIN–SZÉKELYNÉ TÖRÖK TÜNDE	
Németh G. Béla – Válogatott bibliográfia	169



A hetvenéves Németh G. Béla köszöntése

Nemzedékeknek mestere. Nemcsak testközelből, az egyetem adta véletlenül keresztül – úgy is persze! –, de a szakma egésze számára példát adó alkotói módszerességgel. Úgy lett példát teremtő, hogy sohasem akarta a maga módszereit senkire rákényszeríteni. Olyan mester, aki nem iskolát teremtett, hanem különböző utakra felszabadított. Amikor saját eredményeit felmutatja, egyben azt is hangsúlyozza, hogy ez a maga elgondolása; feltehetőleg másfajta megközelítési módok is lehetségesek, mindenki válassza ki a maga számára leginkább alkalmasat. És tette ezt akkor, amikor egyetlen módszer volt kötelező érvényű, és mindegyik témában egyetlen, végső megoldásra törekedtek a vezető kutatók is. Vállalkozása a legegyszerűbb, mégis a legveszélyesebb volt: megmutatta, hogy van másik – és sokadik – járható út is. Nemzedékeknek segített és – legújabb írásait olvasva, legutóbbi előadásait meghallgatva mondhatom – segít most is a legnehezebben: *elindulni*. És sohasem akar valamilyen előre kigondolt célba elérkezni. A legideálisabb konferenciairányító: megóv minden esetben attól, hogy valamilyen végkövetkeztetést erőszakoljunk egymásra. Megtanított ismét az egyes szám első személyű beszédre.

Egyetlen számot terveztünk, amellyel köszönteni kívántuk születésnapja alkalmából. De nem lehetett meglepetés számomra, hogy a megkérdezettek legtöbbje tanulmánnyal válaszolt, nem egy kollega előre jelezte, hallott az előkészületről, okvetlenül szeretné ily módon is köszönteni.

Semmilyen tematikai megkötést nem alkalmaztunk. Kérésem csak egy volt: ha lehet, mindenki élete legjobb tanulmányát adja. Az eredmény: legalább három számanyi írás. Összevont szám helyett ezúttal közöljük a köszöntők névsorát, majd pedig tematikai sorrendben (elméleti jellegű írások, kitekintés, régebbi és huszadik századi magyar irodalom) az év folyamán publikáljuk a dolgozatokat.

KABDEBÓ LÓRÁNT

Abádi Nagy Zoltán
Beney Zsuzsa
Bécsy Tamás
Bitskey István
Bíró Ferenc
Bogoly József Ágoston
K. Bolgár Ágnes
Dobos István
Ferenczi László
Fried István
Görömbei András
Határ Győző
Hopp Lajos
Imre László
Kabdebó Lóránt
Katona Gergely
Kelevéz Ágnes
Kenyeres Zoltán
Kerényi Ferenc
Kovács Zoltán
Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár-Szabó Zoltán
Nagy Miklós
Nyilasy Balázs
Odorićs Ferenc
Olasz Sándor
Szabó Ferenc
Szabolcsi Miklós
Szegedy-Maszák Mihály
Széles Klára
Szigeti Lajos Sándor
Szili József
Szőke György
Tamás Attila
Tolcsvai Nagy Gábor
S. Varga Pál

A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásokban

Megvalósítható-e egyáltalán az irodalom összehasonlító vizsgálata s milyen esélyei vannak az ilyen kutatásnak a huszadik század végén? Két megközelítésben keresem e kérdésre a választ. Először általánosságban szólok az irodalom nemzeti és összehasonlító kutatásának viszonyáról, ez utóbbi tárgyról, mibenlétéről és kivihetőségéről. Tűnődéseimnek második felében azután a gondolkör időbeli vetületével foglalkozom. Meghatározott történeti jelenségekre szűkítem a vizsgálódást, s azt mérlegelem, folytatható-e a műalkotások összehasonlító vizsgálatának korábbi hagyománya, miután a huszadik századi avantgarde mozgalmak képviselői egyfelől ugyan a kultúra s a művészet nemzetköziségét hirdették, másrészt viszont kétségbe vonták az összehasonlító kutatásban hivatkozási alapként használt kánonok érvényességét.

1. Nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás

Kiindulópontként Valérynek egy előadásából idéznék, melyet a Collège de France-ban tartott: „Az irodalom mély értelemben vett történetének nem annyira a szerzők pályafutásának véletlenjeiről kellene szólnia, még csak nem is műveiknek a sorsát, hanem az irodalmat létrehozó és fogyasztó szellemnek a történetét kellene magában foglalnia, és ezt akár egyetlen író nevének említése nélkül is megtehetné.”¹

Amennyiben művek és olvasók közötti viszonyral kell a történésznek foglalkoznia, aligha könnyű megmondani, mi is a világirodalom, hiszen fogas kérdés, miféle olvasó távlatát is tételezi föl ennek a létezése. Számít-e, hogy Fáy András Stendhalnak, Jókai Flaubert-nak, Mikszáth Henry Jamesnek a kortársa? Ha azt feleljük, hogy e szerzők voltaképpen nem ugyanabban a szellemi időszakban alkottak, lényegében a nemzeti irodalomtörténetírás önelvűségét védjük. Ki dönti el, mire érdemes emlékezni a múlt örökségéből, s vajon nem mondható-e, hogy aki kilép valamely nemzeti irodalom kereketeiből, könnyen elmarasztható azon az alapon, hogy a többféle igazság kevesebb igazság is lehet. Szerb Antal előbb anyanyelvének irodalmáról készített időrendet követő áttekintést, majd az általa ismert külföldi művekről

írta *A világirodalom történetét*, és tudomásom szerint lényegében ugyanilyen gyakorlatias szempont érvényesül egyetemeinken, ahol egyes tanszékeken főként az anyanyelvünkön írott művekkel, másutt idegen kultúrákkal foglalkoznak. Hamvas Béla egyetlen magyar alkotást sem vett be *A száz könyv* címmel 1945-ben közreadott – meglehetősen vegyes, értékítéleteiben következetlen, ám a nyugati kultúra kereteit figyelemre méltó határozottsággal meghaladó – válogatásába. A magyar és a világirodalomnak egymást kizáró felfogása nem egészen felel meg Goethe eszményének, amely már a tizenkilencedik századnak jórészt németek által készített munkáit is ösztönözte – példaként Johannes Scherr *Allgemeine Geschichte der Literatur* című, először 1850-ben kiadott kézikönyvét említhetném, melyben a francia, angol és német irodalom nagyjából azonos terjedelmet kapott. Az efféle pozitivisták művek egymás mellé helyezték a nemzeti irodalmakat. Az a tény, hogy a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* címet viselő, 1974-ben elindított sorozatának napjainkban megjelenő kötetei is jórészt ugyanilyen fölépítésűek, elárulja, mennyire nem könnyű más megoldást találni.

Babits európai irodalomtörténete kétségkívül eredetibb szellemi teljesítmény, mert a magyar s nem magyar nyelven írott műveket együtt szerepelteti és szakít a nemzeti irodalmak egymás mellé rendelt tárgyalásával. A magyar költő személyes meggyőződése alapján döntötte el, mi is része az általa értelmezett nemzetközi folyamatnak. Berzsenyit például jelentősebb költőnek ítélte Byronnál. Annyiban igaza is lehetett, hogy hihetőleg véleményformáló egyéniségek is teremtik a világirodalmat. Az egyéni értékítélet azonban csakis akkor válhat általánosabb érvényűvé, ha azt elfogadja valamely közösség, ennek mibenléte pedig korántsem magától értetődő. Lehetséges-e olyan értelmezése a *Háború és békének*, mely egyaránt kielégíti az orosz és francia olvasót? Készíthető-e olyan magyarázat *A sátáni versekről*, mely mohammedán és gyaur számára egyaránt elfogadható? Sokszor leírjuk, hogy valamely magyar költemény világirodalmi rangú, de vajon létezik-e irodalmunknak olyan alkotása, mely ugyanúgy bekerült a világirodalmi tudatba, mint például némely skandináv művek – Ibsen, Strindberg vagy akár Hamsun egyes alkotásai? Ha nem az anyanyelvi kultúra letéteményeseinek állásfoglalása, de széleskörű, nemzetközi hírnév, megtörtént eseményként értelmezhető siker, olvasottságot és elismertséget eredményező pályafutás ennek a föltétele, akkor valószínűleg tagadó választ kell adni e kérdésre.

Magától értetődik, hogy csakis akkor vállalkozhat valaki összehasonlító kutatásra, ha több nyelven nagyon jól olvas. Valahányszor nem anyanyel-

vemen írt művekkel foglalkozom, erős a kísértés, hogy művek helyett eszmetörténetre vállalkozzam, s ha mégis műveket vizsgállok, általánosan, széles körben elfogadott – „culture studies” órákon tanított –, nemzetközileg intézményesedett kánon tartozékait és/vagy ezeknek csak egyes részleteit vegyem figyelembe. Az eszmetörténet nagyon fontos, mint ahogyan a művelődéstörténet is az, de nem azonos az irodalomtörténettel, ahogyan azt Valéry meghatározta. Mi több, ha eszmetörténeti távlatból közeledem más nyelven készült szövegekhez, nehéz kikerülnöm annak veszélyét, hogy az anyanyelvemen írt műveket is csak eszmetörténeti szempontból vizsgáljam. Sokszor elhangzik a vád, hogy azért foglalkozik valaki összehasonlítással, mert egyetlen irodalmat sem ismer alaposan. Mi több, arra is kell gondolni, kinek ír az összehasonlító irodalmár, s aligha lekicsinyelhető a népszerűsítés veszélye, valahányszor az olvasóink számára idegen kultúra termékeit méltatjuk.

Amikor az összehasonlító történész kiválaszt egy tényt a sok közül, melyet azután valamely másik tény okának tekint, fölmerül a kérdés, vajon rendelkezésre áll-e a tényeknek eléggé széles köre. A „littérature comparée” művelői a folyvást úton levő vándorhoz hasonlítanak, akiről Seneca azt jegyezte meg, hogy mindig vendégségben van, s így aligha köthet bárkivel is barátságot: „Nusquam est, qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias.”² Az összehasonlító vizsgálódás gyakran torzíja a nemzeti irodalmat. Hadd hivatkozzam általam is igen nagyra becsült szerzőre. Az esztétikai modernség korszakváltozásairól szóló könyvében Jauß azt állítja, 1912 körül az avantgarde olyan írókkal állt az új küszöbén, mint Joyce, Virginia Woolf, Pound és Proust.³ A nevezettek közül többnek kétséges volt a kapcsolata az avantgarde-dal, különösen pedig azzal a változatával, amelyet Apollinaire föltehetően 1912-ben írt *Égőv* című költeménye képviselt. Még Proustra is vonatkoztatnám e megjegyzésemet, tudva, hogy Jauß e szerző legjobb értői közé tartozik. A német irodalmárral szemben sokkal inkább annak adnék igazat, aki Apollinaire-hez képest „alapjában véve maradi (konzervatív) szerző”-nek nevezi az *A la recherche du temps perdu* alkotóját.⁴

Időbeli kifogások is fölhozhatók Jauß megállapításával szemben, noha ezek önmagukban nyilván másodlagos fontosságúak. Súlyosabban esik latba, hogy egyáltalán nem nyilvánvaló az írásmód közös lényege, melynek alapján a francia költőt rokonságba lehet hozni a négy másik említett szerzővel. Virginia Woolf első újítónak minősíthető, mindössze néhány lapos szövege, *A jel a falon* (*The Mark on the Wall*) 1917-ben készült, legkorábbi modernnek nevezhető regénye, a *Jacob's Room* pedig csak 1921 végére készült el, s a

következő évben jelent meg. Joyce a *Kamarazene* meglehetősen maradi írásmódra valló verseivel kezdte pályafutását, és rövid történeteinek 1914-ben megjelent gyűjteménye is még sokkal közelebb áll a naturalizmushoz, mint Henry Jamesnek a század legelső éveiben kiadott regényei. Sőt e kapcsolódás akár még a végleges formájában 1922-ben kiadott *Ulysses*re is vonatkoztatható – ahogyan azt Musil, Döblin s Broch egyaránt hangsúlyozta. A szóba hozott kijelentés tehát több kérdést vet föl, mint amennyire választ ad. 1912 hozhatott döntő változást Apollinaire költészetében, de az irodalmár adós marad annak a sajátosságnak a megjelölésével, amelynek alapján ez az év korszakhatárnak tekinthető. Az összehasonlító távlatból megfogalmazott ítélet sebezhetőnek bizonyul az egyes nemzeti irodalmak szempontjából.

Jauß példája ugyanakkor arra is emlékeztethet, hogy a szemléletváltást hozó, kezdeményező kutatók általában nem az egyes nemzeti irodalmak szakértői, de nem is az összehasonlító irodalomtudomány intézményeinek képviselői közé tartoznak. Jelenleg még tagja vagyok az AILC Végrehajtó Bizottságának, így talán megkockáztathatom a kijelentést, hogy korunk legjobb irodalmárai – Jauß, Genette, Todorov, Riffaterre vagy Žmegač – nem e vezetőségben találhatók. Létezik feszültség az összehasonlító kutatás intézményesült változatai és eredeti teljesítményei között. Durván egyszerűsítve: a *littérature comparée* néven elterjedt tudományág képviselőinek többsége viszonylag kevésbé járult hozzá az irodalomkutatás szemléletének alakításához.

A nemzeti kereteket meghaladó vizsgálat eszményének létjogosultságát könnyű azzal indokolni, hogy a műfajok intézményesült értelmezési módok, választási lehetőségek, várhatósági távlatok és egyúttal az irodalom raktárszerű emlékezetét jelentik, az olvasás pedig mindig eltünteti a szövegek közötti határt. A gyakorlati akadályok jórészt nyelvi jellegűek. A költő korának nyelve mindig hozzá tartozik a műhöz, s a kutatónak még azt sem könnyű elérnie, hogy a maga jelenének nyelvéllapotát ismerje, ha egyszer nem az anyanyelvéről van szó. Mennyire élő egy metafora? Aki ezt nem tudja, kategóriatévesztés hibájába eshet. Birtokában lehet a „dolog” s a „jel”, de nem a kettejük viszonyát meghatározó „interpretáns”, s akkor nem érzékelheti a különbséget utalás és átvitel, „reference” és „transference”, „sens” és „signification”, „Sinn” és „Bedeutung”, „meinen” és „vermeinen” között.

Ha nem csalódom, fokozottan érzékelhetők a nyelvi akadályok a magyar irodalom esetében. Az angol, francia vagy német irodalom hazai kutatójának legtöbb esetben nincs ideje, hogy anyanyelvének kultúrájával tüzetesen foglalkozzék, hiszen minden erejét arra kell összpontosítania, hogy behozza óriási hátrányát az angol, francia, illetve német irodalom anyanyelvi kuta-

tóival szemben. Mivel az angolul olvasók száma többszörösen meghaladja a magyarul olvasókét, lehet azzal érvelni, hogy a magyar kultúrában kevésbé létjogosult a nemzeti kánon, mint az angolban. Több művet fordítanak angolról magyarra, s így ezek hatása erősebb a magyar nyelvűekre, mint megfordítva. A magyar alkotások általában képtelenek megteremteni világukat idegen nyelven. Ennek többféle oka lehet, így az is, hogy alig akadt kiemelkedő angol, francia vagy német költő vagy akár prózaíró, aki fordított magyarból, de akár az is, hogy a száműzött magyarok között bajosan lehet olyan alkotót találni, ki jelentős műveket írt volna idegen nyelven. Irodalmunk nem ismer Conradhoz, Nabokovhoz, Ionescohoz vagy akár Cioranhoz mérhető alkotót. Talán egyedül Arthur Koestlerre lehet hivatkozni, ám ő nemcsak abban különbözik az említettektől, hogy alig írt szülőhazájának nyelven, de abban is, hogy hihetőleg nem tekinthető az angol nyelv olyan öntörvényű művészetének, mint a *Nostromo* vagy a *Pale Fire* szerzője.

Ha a magyar irodalmár be akar kapcsolódni a nemzetközi kutatásba, aligha hivatkozhat anyanyelvének kultúrájára. Amikor külföldiek számára készítenek méltatást anyanyelvén írott művekről, mintegy kénytelen azt várni olvasójától, hogy becsületszóra fogadja el a tárgyalt művek értékelését. Természetesen lehet arra gondolni, hogy e hátrányos helyzet nem változtatható meg, mert nyelvünk viszonylagos elszigeteltségének következménye. Lírai vagy akár elbeszélő költeményeknél inkább elfogadható ez az érv, mint prózában írt regények esetében. Ha nem csalódom, ez idáig egyetlen ilyen magyar nyelvű alkotás sem került be a vitathatósága ellenére is létező nemzetközi kánonba. Föltehetjük önmagunknak a kérdést, van-e olyan magyar regény, mely igényt tarthatna arra, hogy a műfajt döntően megváltoztató alkotások körébe kerüljön.

Érdemes eltűnődni azon, hogy talán az úgynevezett nagy irodalmak remekművei sem csupán fordításban élnek. Gide prózába írta át a *Hamletet*, a *Faust* Nervaltól származó francia változata pedig sok kívánnivalót hagy maga után. Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása ugyan hevenyészett megítélésem szerint jobb, mint Tandorié, de ez is legfőbb segítség lehet az eredeti szöveg megértéséhez. Mivel az irodalomban a mellékjelentés a lényeg, ez pedig többnyire elvész a fordításban, minden azon múlik, létrejön-e a mellékjelentéseknek új rendszere. Nagy költő képes ezt megteremteni, s ilyenkor lehet ugyan vitatkozni az eredeti s a fordítás viszonyán, de végül is ez utóbbinak a nyelvi önértéke számít. A fordíthatóság fokozatainak s módjainak tanulmányozása olyan terület, melynek viszonylagos elhanyagoltságára már Rába György kezdeményező erejű könyve, *A szép hűtlenek* (1969) fölhívta a figyelmet. A magyar irodalomkutatásnak

e nagy adóssága egyúttal arra is emlékeztet, hogy a fordíthatatlanság fokozatainak tanulmányozásából lényegesen többet megtudhatnánk az egyes irodalmak nemzeti jellegéről, mint a nemzetjellemre vonatkozó fejtegetésekből.

Ugyancsak a fordíthatóság lehet szempont annak mérlegelésekor, miként is vélekedjünk a hazai irodalomkutatás örökségéről. Lehet, hogy nincs igaza azoknak, akik úgy vélik, valamely nyelv rendszere meghatározza a gondolkodást és korlátozza az elme tevékenységét, azt mégsem lehet tagadni, hogy egy nyelv fölépítése hatással van az egyén gondolataira s érzékelésére. Még idegen nyelvű értekező próza magyarra fordításának is lehetnek nehézségei – az angol „cause” és „reason” szónak például egyaránt az „ok” a megfelelője, a „novel” és a „romance” kettőssége – mely a tizenhetedik század óta az epikával foglalkozó munkákban, sőt az utóbbi évtizedekben még a történetírás elméletében is központi szerepet játszik – aligha ültethető át magyar nyelvre, az „un énoncé” és „une énonciation” megkülönböztetésnek sincs egyértelmű megfelelője, mint ahogyan a „tartalom” és „forma” sem teremti meg az értelmezési lehetőségeknek azt a körét, amelyet a „der Gehalt” és „die Gestalt” sugalmaz. Mindegyik példát olyan értekező szövegekből vettem, amelyek magyar változata teljesen félrevezető, anélkül hogy a fordítót lehetne hibáztatni.

Másfelől ha kísérletet teszünk a magyar irodalomtörténetírók jelentős munkáinak lefordítására, az általuk használt végső szókincs idegen megfelelőjét olykor hiába keressük. A huszadik század végén már aligha lehet magától értetődően indokoltnak tekinteni irodalomkutatásunk nemzeti hagyományát. Természetesen ezzel korántsem azt akarom sugalmazni, hogy fordítsunk hátat ennek az örökségnek. Mindössze arra gondolok, hogy többé már nem lehet szó önelvű nemzeti irodalomtörténetírásról – ahogyan azt Horváth János képviselte igen magas szinten –, és talán jobban előtérbe lehetne állítani a múlt teljesítményei közül azokat, amelyek könnyebben érvényesíthetők a jelenkor nemzetközi kutatásának távlatából. Példaként Thienemann könyvét, az *Irodalomtörténeti alapfogalmakat* említeném, mely nemcsak azért látszik korszerűnek, mert a hatás helyett a recepciót állította az összehasonlító kutatás középpontjába, hanem amiatt is, mert a törzsszöveget nyitó, berekesztő s kiegészítő szerkezeti alkotók – szerzői név, cím, előszó, ajánlás stb. – összehasonlító vizsgálatát évtizedekkel korábban kezdeményezte, mint Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1967), Barbara Herrnstein Smith (*Poetic Closure*, 1968), Edward Said (*Beginnings*, 1975), Gérard Genette (*Seuils*, 1987) vagy A. D. Nuttall (*Openings*, 1992).

Nyilvánvalóan lehet arra hivatkozni, hogy Thienemann könnyebb helyzetben volt, mint amelyben a mai magyar kutató találja magát. Ő egyértel-

műen a német szellemtörténethez igazodott. Ma sokkal zűrzavarosabb a helyzet. Különböző külföldi irányzatok egyidejű hatásának vagyunk kitéve. Legtöbbünk csak egy-egy nyelvterületet ismer igazán jól, s ezek szaknyelvét olykor nehéz összeegyeztetni egymással, különösen akkor, ha magyarul értekezünk.

A szaknyelv különbözősége mellett azonban még egy tényező okozza a hazai kutatás szétszórtságát: abban sincs megegyezés, mivel érdemes foglalkoznunk.

Hogyan lehet meghatározni az összehasonlító kutatás tárgyát? Az irodalomtörténet úgynevezett tényei nem egyebek, mint szélesebb körben elfogadott ítéletek. Az állandó szöveg s a lángelme kultusza egyaránt elősegítette a kánonalkotást, a huszadik század végén azonban kétségbe lehet vonni ennek az eszménynek az időszerűségét. Elképzelhető, hogy a mai olvasó többre becsüli Wordsworth „The Prelude” néven ismertté vált önéletrajzi költeményének 1805-ben befejezett változatát a később átdolgozott, s a költő halála után, 1850 júliusában megjelentetett változatnál, s a hasonló példák sokasága bizonyíthatja, hogy az utolsó kézjegy hitele nagyon is kétségbevonható, s hiú ábránd az irodalmi művet véglegesíthető zárt nyelvi képződménynek tekinteni, mert az sokkal inkább a zenei kompozícióhoz hasonlít, amelynél „a kotta lezárásával az alkotás folyamata korántsem ér véget”.⁵

Ha az egyes mű nem tekinthető állandónak, akkor még kevésbé mondható ez a művek érvényesnek, hitelesnek tekintett csoportjáról. Sklovszkij egykor úgy vélekedett, az irodalomtörténetnek az a célja, hogy a peremen levő jelenségeket a központba helyezze, a század végére viszont már két szembenálló felfogás váltotta föl e kiegyeztetésre törekvést: a nyugati kultúra egységét hirdető Northrop Frye nevével fémjelezhető értékőrzés hívei az egész társadalom alapvető mítoszainak tárházát látták a kánonokban, a palesztin szülőhazájától messze távozott Said viszont a nyugati irodalomkutatás intézményeibe idegenként befogadottak nevében a társadalmi megosztottság megnyilvánulásainak bélyegezte őket.

Minden értelmezésben három tényező: a hit, a felejtés és az emlékezés játszik döntő szerepet. Iser így foglalta össze egy 1988-ban tartott ülészak tanulságát.⁶ E kiinduló föltevést azzal az észrevétellel lehet kiegészíteni, hogy az értelmezés gyakorlati igények szerint intézményeket hoz létre, s ezek teremtik meg, illetve tartják fenn a kánon. Arisztotelész a *Nikomakhoszi etikában* még a törvény föltétlen érvényével szemben a kánon rugalmasságát emelte ki, Lukianosz viszont már az utókor mércéjeként fogta föl a kánon, mely sokkal állandóbb, mint a körülmények (pragma) szempontjából elfogadható mérték (metron). Ebből a kiindulópontból némelyek arra következ-

tetnek, hogy a hosszú ideig alakuló kánonok a legtartósabbak. A zsidó kánon elfogadása vagy hét évszázadig, a keresztényé mintegy négyszáz évig tartott. Frye ez utóbbiban véli megtalálni azt a közös nevezőt, amely a nyugati kultúra egységének záloga. Életművén végigvonul a föltevés, hogy a művek többségét a Blake által „nagy kódnak” nevezett *Bibliához* viszonyítva lehet értelmezni. A *csavar fordul egyet Mózes első könyvét*, Petőfi költeménye, *Az ítélet* vagy Dosztojevszkij regénye, az *Ördögök a Jelenések könyvét*, az *Iskola a határon* a *Római levélnek* és *Dániel könyvének* egy-egy részletét olvassa. Sok más társukkal együtt arra figyelmeztetnek, hogy a kánonokat az idézet tartja érvényben, mely a fordításhoz hasonlóan a szövegközöttiség egyik módjának tekinthető.

Az is adja az összehasonlító vizsgálat létjogosultságát, hogy az irodalom nemzeti jellege többet és kevesebbet, főként pedig mást jelenthet a különböző időszakokban. Ismeretes, hogy a középkor túlnyomó részében a latin nyelvű szövegek alkották a kánont – Curtius erre alapozta az európai kultúra egységét. Ez arra is emlékeztethet, hogy a kánon sokszor a magas kultúrához tartozik. A rövid távon népszerű művek gyakran a feledés homályába vesznek, másfelől viszont időről időre próbálkoznak a kánon bővítésével, ami annyit is jelenthet, hogy a népszerű benyomul a magas kultúrába: olyan nyelv és műfaj tesz szert megbecsülésre, amely korábban nem számított elfogadottnak. A két világháború közötti népi mozgalom például osztály szempontból tágitotta a magyar irodalmat. Sinka versei vagy a szociográfiák irodalom rangjára emelkedtek. Noha nem teljesen lezárt kérdés, mennyire sikerült e törekvésnek átalakítania az egész magyar anyanyelvű közönségnek az elképzelését az irodalomról, tagadhatatlan, hogy maradandóbb változást hozott, mint a kánon feminista felülvizsgálata, mely számos más irodalomban válságot idézett elő, ám nálunk eddig legföljebb tétova próbálkozásnak mondható.

A kánonképződés tanulmányozása annyit jelent, hogy rövid és hosszú távú oksági folyamatokkal, előzményekkel és következményekkel foglalkozunk. Ez a tevékenység értékek bevezetését tételezi föl. Mivel a különböző kánonok egymással vitatkozó hiedelemrendszereket testesítenek meg, csakis az eltérő kultúrák párbeszéde lehet a történetírás alapja. Ebből a szempontból a magyar irodalomkutatásnak valószínűleg két kihívással kell szembenéznie. Egyrészt azt szükséges eldönteni, megszabadulhatunk-e a föltevéstől, hogy irodalmunk idegen mintákat követ és/vagy elmaradottságát kívánja felszámolni, másfelől az etnocentrizmus, illetve az Európa-központú szemlélet háttérbeszorulása idején már azzal a sokkal általánosabb kérdéssel is szembe kell néznünk, miféle más érték válthatja föl a fejlődést.

Lehetséges-e egyáltalán történetírás? A „die vergleichende Literaturwissenschaft”, „la littérature comparée”, illetve „comparative literature” kifejezés nem utal történetiségre, és e szakterület legtöbb művelője ma nem lát különbséget összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet között, sőt egyes kutatók a különböző művészeti ágak összehasonlító vizsgálatát szorgalmazzák. Az észak-amerikai egyetemeken nincs esztétika tanszék, helyette a comparative literature oktatói vállalkoznak az „interarts studies” művelésére.

A kánonfönntartó intézmények elfojtják a történelmet, amikor múzeum má alakítják a múlt örökségét. Az akadémizmus és a történeti tudat hiánya egyaránt emlékeztetkieséshez hasonlítható. Horváth János nem nagyon tudott mit kezdeni a huszadik század irodalmával, mai irodalmáraink többségének szakmai illetékessége viszont erre a századra korlátozódik. Napjainkban az a kísértés látszik erősnek, hogy a modernség jegyében értelmezzünk. Foucault az ismeretelméleti szakadást állította a figyelem középpontjába, amely csakis a felejtés igen kegyetlen formájának elismerésével lehetséges. Akkor mondhatjuk, hogy Európát egy adott időpontban a reneszánsz, a barokk, a felvilágosodás, a romantika vagy az avantgarde jellemezte, ha lényegét keresünk a történelemben, figyelmen kívül hagyjuk a jelenségek széles körét, és arra törekszünk, hogy fejlődési vonalat rajzoljunk meg. Ez a felfogás kétségkívül szemben áll az enciklopédikus szemlélettel, melynek hívei a sok szerző által készített történeti munka kiegyensúlyozottságában hisznek. Az ilyen vállalkozás azonban aligha nevezhető történetírásnak, hiszen oksági összefüggés inkább csak akkor jöhet létre, ha nemcsak a tárgy, de az alany is azonos. Valószínű, hogy történetet csakis valamely kutatóban kialakult értékmezőnek a távlatából lehet elmondani.

Magától értetődik, hogy ezzel mindössze azt állítom, miként *nem* képzelhető el valami, s ebből korántsem következik bárminek a *lehetsége* volta. Meg tudjuk-e állapítani annak okát, miért jött létre valamely mű vagy akár irányzat? Hasonló-e egymáshoz a következő két kérdés: Miért lett vége az Osztrák–Magyar Monarchiának és mi indokolta a romantika megjelenését? Azért keletkezik-e valamely irodalmi mű, mert igény van rá, és hogyan értendő ez az igény? Van-e értelme annak, hogy elégséges és elégtelen bizonyítékról beszéljünk az irodalom kutatásában? Ilyen kérdéseket tettek föl azok, akik 1969-ben az új történetiség nevében indítottak folyóiratot. Akkor úgy látszott, a mozgalom a régi történetiség ellen irányul. Negyedszázad távlatából azt mondanám, a *New Literary History* sikeresen hiteltelenítette az „új kritikát”, de lényegében nem tudott meggyőző választ adni arra a kérdésre, miben is különböznék az új történetiség a régitől. Szóba hozták ugyan

annak a lehetőségét, hogy visszafelé is lehetne irodalomtörténetet írni, de hamarosan kiderült, hogy voltaképp eddig is ezt tették az irodalmárok, hiszen a megfigyelő s a megfigyelt között nincs korlát, a kutató maga is a történelem része. Az új történetiség megvalósítására törekvő mozgalom legfőbb annyiban érte el célját, hogy érvénytelenítette azokat a munkákat, amelyek nemcsak a múltat, hanem a jövőt is vonalszerűnek és zártnak látták.

Mennyiben van átfedés történeti és művészi érték között? Talán ez a legfogasabb kérdés, melyre az irodalmárnak választ kell keresnie. Veszítettek megbecsültségükből azok a költemények, amelyekről kiderült, hogy nem kuruckoriak, hanem Thaly Kálmán szerzeményei. Kassák szabadverseinek értéke elválaszthatatlan a vers korábbi alakzataitól. Nemcsak a nemzeti, de az összehasonlító történetírás célul is a „korát megelőzte” kifejezéssel jellemezhető, melynek fordítottja a „korszerűtlen”, „idejétmúlt”, esetleg az „elmaradt”, „vidékiek”, sőt „parlagi”. Az utóbbi évtizedeknek egyik legnagyobb művelődéstörténeti vállalkozása a „központ” és a „peremvidék” szembeállításával magyarázza tizenkilencedik századi művelődésünket. Talán nem fölösleges latolgatni, vajon az irodalmunk vizsgálatában használt fogalmak közül a „történelmi fordulat” nem vezethető-e vissza az okozatiság kissé elsietett, nem eléggé átgondolt felfogására. Ami érvényes a történetírásban, nem okvetlenül alkalmazható a műalkotásokra. Nemcsak a kelet-európai kutatók által emlegetett „décalage”, de az amerikai irodalomtörténetekben szereplő „fősodor” fogalmát, sőt akár még egy olyan jelentős munka alapföltevést is kétellyel lehet fogadni, mint Jauß már említett munkája.

A metaforikus kijelentések igazolhatóságáról aligha könnyű érdemlegeset mondani. A történeti folyamatok minősítésekor Jauß ugyanúgy előre- s visszafelé mozgást vagy olykor folytonosság megszakítását jelentő metaforákra – Horizontwandel, Epochenschwelle, Wendepunkt, Bruch, Ursprung, Vorgänger, Fortschritt, Rückkehr – hagyatkozik, mint a tizenkilencedik századi történetírók. Ugyanez mondható Viktor Žmegač *Der europäische Roman* című könyvére, a regény elméletének hatalmas anyagot áttekintő, ám mégis rendkívül szigorúan megállapított kánon alapján végzett, s ennyiben kissé maradi szellemű, mert a kultuszt olykor a művészi hatás rovására hangsúlyozó történeti összefoglalására. A meghaladás elve mindkét esetben egyértelműen értékválasztást sugall, amiből arra lehet következtetni, hogy kisebb művészi hatása van annak a műnek, mely időben későbbi, fejlődésben viszont korábbi. Föltennem a kérdést, vajon nem vezet-e indokolatlan egyszerűsítéshez történeti és művészi érték viszonyának ilyen felfogása s nem lehetséges-e, hogy az efféle szemlélet a tudomány s a technika fejlődésének képzetét

vonatkoztatja a művészetre. A vonalszerű előrehaladás eszménye olykor gátolhatja a történezt abban, hogy észrevegye a művészi értéket. A visszhang, kultusz, „Wirkungs-” s „Rezeptionsgeschichte” néha el is fedheti a művet. Meggyőző-e az európai regénynek olyan története, melyben Huxley részletes méltatást kap, miközben Hamsun, Raymond Roussel, Bulgakov, Jahn, Céline, Nabokov vagy Queneau meg sincs említve? A művészet értelmezésének nem a kanonizált szövegek rangjának megerősítése az igazi próbája, hanem a még nem szentesítettnek a fölfedezése. Történeti és művészi érték feszültségbe kerülhet egymással, másrészt viszont észrevehetővé válhat hiteles és nem hiteles, lényeg és látszat, „Sein” és „Schein”, illetve „Sein” és „Werden” rejtett egysége.

Az esztétikai hatás nem azonos a fejlődéstörténeti hellyel. Richard Strauss 1948-ban fejezte be a *Négy utolsó éneket*, két évvel azután, hogy Boulez megírta *Első zongoraszonátáját*, mégsem bizonyos, hogy van sok értelme megkérdezni, melyik a jobb zenemű. Az irodalom esetében még veszélyesebb az újszerűség jegyében értékelnünk, mert az öncélú művészség önmagában sem könnyen tisztázható szempontját esztétikai vonatkozások is kiegészíthetik, módosíthatják, sőt keresztezhetik. Jobb regény-e a *Tariménes utazása* az *Etelkánál*? Az időszűrség, illetve elavultság mindig a kutató távlatának a függvénye. Könnyű azt állítani, hogy az értékes, ami megelőzi a későbbit, és az értéktelen, ami korábbit őriz meg, ha egyszer az időszűrség, illetve elavultság mindig a kutató távlatának függvénye. Ennek szemléltetésére egy-egy mondatot idéznék. Egyikük szerint Dugonics műve a romantikát vetíti előre, másikuk az elavult barokk kultúra megnyilvánulásának minősíti ugyanezt a könyvet. „Az *Etelka* sok tekintetben közelebb áll Kisfaludy Károly és Vörösmarty nemzedékéhez, mint Kazinczy és Kármán” – mondja az egyik irodalomtörténész.⁷ A másik viszont így nyilatkozik: „A heroikus regény sablonjaiba, cirádás barokk mondataiba erőltetett tősgyökeres magyarság különös egyvelege, a vaskosan társalgó hősök meglepő ellágyulásai még kísérletnek is alig járnak meg.”⁸

Az újnak nevezett történetiség legfőljebb árnyaltabb a réginél, de a különbség nem lényegi a kettő között. Az „episztémé” az ismeretelméletre utal, a „paradigma” a természettudományokra. Erős a gyanúm, hogy e kölcsönzött fogalmak nem igazán alkalmasak műalkotások minősítésére. „Alapjában véve (Au fond) talán nem vagyok más, mint esztétikotörténész” – írta magáról Foucault,⁹ Thomas Kuhn 1962-ben megjelent művének pedig végül is *A tudományos forradalmak szerkezete* a címe, s alapföltevése – mely szerint a tudomány „föhalmozó folyamat” („cumulative process”) – aligha érvényesíthető egyszerűen a művészetekre. Ha a fejlődésnek valamely szakaszából az

a fontos, ami a következőt megelőzte, akkor a tizenkilencedik századból azt emeljük ki, ami előrevetített huszadik századi jelenségeket. Vajon nem nevezhető-e az ilyen távlat kissé rövidlátónak? Nem érezzük-e torzítónak azt a véleményt a tizennyolcadik századról, amelyet a tizenkilencedik hangoztatott? Nem vezetett-e félre az a felfogás, mely a „preromantikusnak” tekintett jelenségeket értékelte föl? „Ha valaki pusztán megelőzi korát, egyszer az utol fogja érni.” Wittgenstein gunyoros megjegyzése nagyon is helyénvaló lehet.¹⁰ Remekműről csak azután lehet beszélni, ha valamely regényt, költeményt, színművet, festményt, színdarabot vagy zeneművet befogadtak a korábbi alkotások kánonjába. A jelen műalkotásaiból a múlt választ, olyan fejlődési irány alapján, amelyet csakis utólag lehet meglátni.

Könnyű azt sürgetni, hogy irányzatokban gondolkodjunk. A magyar irodalomtörténetírás hagyományában ez eddig csak igen hézagosan érvényesült. Mikszáth műveinek viszonyát például aligha sikerült körülírni a nyugati irodalmakból ismert irányzatokhoz képest. A vonalszerű előrehaladás ábrándja általános nehézségeket is okozhat. Ismeretes, hogy a szép és a fennkölt szembeállításával már Kant is ösztönzést adott az időben korábbi korszerűsítésére, s a romantikusok a civilizált klasszicizmusnál többre becsülték az addig barbárnak tartott paraszti kultúrát. Flaubert újra fölfedezte a maga számára Boileau-t, a tizenkilencedik századi realizmustól és naturalizmustól eltávolodó regényírók korábbi időszakokban keletkezett művekben, sőt olykor a szóbeli kultúrában kerestek ösztönzést, Artaud pedig Bali szigetének szertartásait tekintette az új színház kiindulópontjának. Petőfi s Arany bizonyos szempontból Vörösmarty ellenében fordult vissza a barokk népiességhez. Azzal egy időben, hogy Thienemann a fejlődés fő mozgatójának tette meg az irodalom önelvűsödését, a népi mozgalom némileg visszafordította ezt a folyamatot.

Volt idő, mikor a programzene, illetve a naturalizmus számított korszerűnek. Herder, Friedrich Schlegel vagy a közelmúltban Dieter Wellershoff minden más műfaj tulajdonságainak egyesítésében, Gide és Gottfried Benn a saját kizárólagos lehetőségeinek megtalálásában látta a regény korszerűségének zálogát. A modernség a felvilágosodás haladáselvű történelemképének a része és könnyen megfeleltethető az iparosodás eszmeiségének. A romantikusok a szerves fejlődés körköröségét állították szembe ezzel a célelvűséggel. A posztmodern helyzet – ha van ilyen – mindkettőnek tagadását jelenti. A fogyasztói társadalomban az új átminősül, mintegy annak előfeltételévé lesz, hogy minden ugyanaz maradhasson. Megszűnik a kereskedelmi s a művészi érték szembenállása, mely Baudelaire s Flaubert alapföltevése volt. Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, kairoosz és kronosz, meg-

határozott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen s alkalmoszerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, elsődleges és másodlagos jelentés (denotáció s konnotáció), értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és metanyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó s azon kívüli kettőssége. A nemzeti jelleg ugyanúgy elhalványulhat, mint ahogyan a nyelvjárások veszítettek önállóságukból – már csak azért is, mert a katonai s gazdasági egyeduralom a civilizáció egyetlen mintájává emelheti az Amerikai Egyesült Államokat –, ám az értelem egyetemességének eszményét minden beszédmód visszavonhatatlanul helyi meghatározottságának elismerése válthatja föl.

Magától értetődik, hogy nehéz jósolni, de megkockáztatható, hogy az irodalomnak mint szocio-kulturális intézménynek a helye is változhat. Nemcsak a viszonylag rövid múltú hangversenysterem s képtár, de a lényegesen hosszabb hagyományra visszatekintő könyv létjogosultságát is egyre több támadás éri. A huszadik század végi magyar irodalmár indokolatlannak vélheti a század első felének derűlítését, azt a vélekedést, mely szerint „a múlt szellemi öröksége az idő folyásában egyre növekszik és ebben a növekedésben nincsen megállás vagy visszaesés”.¹¹

Korántsem tagadnám a felejtés indokoltságát – a nemzeti kánonból joggal hullnak ki művek –, de az is elképzelhető, hogy az emlékezet hiányossága értékvesztéssel jár. A szerves fejlődés romantikus gondolatának elutasítása közben a két háború közötti korszaknak elméletileg legképzettebb magyar irodalmára meggondolatlanul következtetett arra, hogy „a folytonosságban nincsen virágzás és nincsen hanyatlás”.¹² Ma még lehetetlen megmondani, átmenetről van-e szó, de annyi bizonyos, hogy az irodalom vonzóereje világszerte csökkent az utóbbi években. A felvilágosodás az erkölcsi tanítás eszközeként tekintette az irodalmat, a romantika öntörvényű szervezethez, az avantgarde tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. A huszadik század végére számomra még leginkább a művészet a művészetért történetietlen eszménye őrizte meg a hitelét. „Nem vagyok inkább modern, mint ősrégi (ancien) [...]. A költészet szabad növény; mindenütt nő, anélkül hogy magját valaki is elvetette volna” – hangoztatta Flaubert.¹³ A kultúra történik velünk, a művészetet viszont teremtik. Az előbbi esetében indokolt, az utóbbinál talán nem elengedhetetlen a vizsgálat történetisége. Ahogyan végéhez közeledő századunk egyik nagy költője írta: „Vajon nem a priori történetileg hatástalan-e a művész, nem tisztán szellemi jelenség-e, s talán nem kell-e minden történeti fogalomkört eltávolítani tőle [...]?”¹⁴

Üdvösnek tartanám, ha nemzeti és összehasonlító irodalomkutatás párbeszédében lassan ez utóbbi javára billenne a mérleg, jelenleg azonban több értelmét látom, hogy a műalkotások némely csoportjának együttes értelmezésére törekedjünk, ahelyett hogy nagy történeti összefüggéseknek olyan leírására vállalkoznánk, melynek előföltevéseivel szemben nagyon is sok kifogás fogalmazható meg. A lehetséges ellenvetések közül itt csakis egyet teszek vizsgálat tárgyává: azzal kívánok foglalkozni, mennyiben lehetséges a huszadik század végén folytatnunk az összehasonlító történetírásnak azt a hagyományát, amely a kánonokat tekintette rendezőelvnek. A kérdés föltevését az indokolja, hogy az avantgarde mozgalmak kétségbe vonták a kánonok létjogosultságát s így az addigi összehasonlító kutatások egyik létalapját tették kérdésessé.

2. Avantgarde és kánonalkotás

Mindenekelőtt hadd hivatkozzam arra az előföltevésre, mely szerint valamely közösségben irányadónak tekintett alkotások és értelmezések összességét szokás kánonnak nevezni. A kánonokról írt korábbi tanulmányaimban az érték, a közösség, a kulturális intézmény és a történelem fogalmának segítségével próbáltam jellemezni őket.¹⁵ Ezúttal a kánonalkotás és az avantgarde örökségének viszonyával foglalkozom. Témaválasztásomat az indokolja, hogy míg az összehasonlító vizsgálat alapjául szolgáló kánonszerűség szorosan összefügg a klasszicista poétikával, a regény fölemelkedése után az avantgarde mozgalom megjelenése jelentette a legnagyobb kihívást vele szemben. Az avantgarde időszemlélet a jövőre, a kánoni a múltra irányul, s a mai olvasó, néző vagy hallgató a visszahozhatatlan múlt s a meghatározatlan jövő kettős vonzaskörében értelmez. Az avantgarde megjelölést a huszadik század elején a művészet lényegét alapjában véve átminősítő művészeti mozgalmakra vonatkoztatom, míg a modern szóval tágabb összefüggésrendszer, a mindenkori jelen távlatából érzékelhető irányt, olyan viszonyfogalmat jelölök, melynek érvényessége a változó időtől függ.

A tekhné (ars) megtanulása és továbbadása rendkívül fontos szerepet játszott az antik költészetelméletben, és ez az örökség máig serkenti a kánonképződést. A kultúra kánonjai olyan megkülönböztetés eredményei, melyek elválaszthatatlanok a valamely közösségben elfogadott értékektől. A művészeti kánon csakis akkor létezhet, ha a művészet és nem művészet között intézményesült a szembeállítás, vagyis létezik színház, hangversenyterem, könyv- és képtár. A kánonszerű szemlélet és az oktatás kölcsönösen föltételezi egymást; Nagy-Britanniában például évszázadokon át Cambridge és

Oxford egyeteme, Közép-Európában s így Magyarországon is a kései tizenkilencedik századtól legalábbis a huszadik század közepéig a humán gimnázium volt e felfogás egyik letéteményese. Mindkétféle intézményben megkövetelték a görög vagy legalább a latin nyelv ismeretét. Ennek az igénynek a háttérbe szorulása olyan kultúra eltűnését vonta maga után, melynek hiánya erősen korlátozza a mai közönség értelmező képességét. Berzsenyit másként olvassa az, ki otthonosan mozog Horatius világában.

Magától értetődik, szoros összefüggés tételezhető fel valamely nemzet s nemzedék tudata, valamint általában a politikai változás és a kánon között. Az avantgarde vonatkozásában megállapítható, hogy e mozgalom(csoport)ra jellemző álláspontnak a felvilágosodásban kereshető a fő előzménye, mely hihetőleg először ösztönzött arra, hogy azokat a műveket sorolják a kánonhoz, amelyek a fejlődést szolgálják. Ez utóbbit természetesen különbözőképpen lehet körvonalmazni, s ebből az is következik, hogy a felvilágosodás nemcsak saját kánont teremtett, de egyben az előírások időtlenségét is rombolta az érték történeti meghatározásával. Nagy hatású örökséget hozott létre, midőn az irodalmat az erkölcsi tanítás eszközévé tette. A franciáknál Zola újra föllelevenítette ezt a hagyományt, s az oroszoknál még Tolsztoj, sőt Dosztojevszkij alkotásaiban is éreztette hatását, a huszadik századra azonban kétségessé vált e példázatoság művészi érvénye. Már Flaubert, Fontane s Henry James öntörvényű nyelvi alkotásnak tekintette a regényt, és ezt az eszményt érvényesítette Proust és Joyce. Elképzelhető, hogy azért sem került magyar regény a nemzetközi tudatba, mert nálunk továbbra is irányadó maradt a példázatoság. Az is lehetséges, hogy ugyanez adja meg a választ a kérdésre, miért nem érik el a huszadik század orosz regényei tizenkilencedik századi elődeik magas színvonalát.

A felvilágosodás döntően újat hozott a fejlődés szempontjának érvényesítésével, de egy tekintetben megtartotta a folytonosságot a klasszicizmussal: többnyire nemzetköziséget hangoztatott. A nemzeti kánonok s így a nemzeti irodalomkutatás igényét a tizennyolcadik–tizenkilencedik század fordulóján a romantikusok fogalmazták meg. Az avantgarde ebben a vonatkozásban is visszatért a felvilágosodás szelleméhez, elutasítván a gondolatot, hogy a kultúra a nemzetjellem kifejeződése. Míg Novalis, Friedrich Schlegel vagy Coleridge szerves képződményhez, addig Marinetti vagy Kassák tökéletesíthető géphez hasonlította a műalkotást. E szembeállításban nemcsak a szerveség és megszerkesztettség, mesterkéletlen természetesség és kiagyaltság, megtervezettség vagy egyenesen a szó szoros értelmében vett kiszámítottság, de a körköröség és a meghatározott irányban, valamely cél felé előre haladó

mozgás képzete is benne rejlik, sőt a helyi adottságokban gyökerezettség meglétének, illetve hiányának gondolata is.

Túlzás, torzító egyszerűsítés nélkül mégsem állítható, hogy a korai huszadik század újítói hátat fordítottak volna a romantikának. Shakespeare, a paraszti kultúra s a középkor fölértékelésével, (nyárs)polgár és alkotó, tájékozott műkedvelő és eredeti tehetség, másokat utánzó tanult mesterember és önállóan kezdeményező, ihletett, öntörvényű képzelőerővel, látnoki képességgel megáldott lángelme szembeállításával a romantika előkészítette kultúra s művészet megkülönböztetését. Az a gondolat, hogy az alkotó ember nem más, mint aki erőszakkal a kimondatlan, sőt az addig nem gondolt világba hatol be, s a meg nem történtet teszi megtörténtté, a még nem látottat láthatóvá – „der Gewalt-tätige, der Schaffende, der in das Un-gesagte aus-rückt, in das Un-gedachte einbricht, der das Ungeschehene erzwingt und das Ungeschaute erscheinen macht”¹⁶ – kiindulópontként szolgált mindazok számára, akik halott nyelvhez hasonlították a kánonhoz tartozó művek jelrendszerét. A romantika kánonromboló örökségének szószólójaként érvelt Baudelaire 1863-ban a következőképpen: „Vannak a világban, sőt még a művészek világában is olyan emberek, akik a Louvre-ban gyorsan elhaladnak nagyon érdekes, igaz másodrangú képek mellett, anélkül hogy egyetlen pillantást is vetnének rájuk, és révedezve horgonyoznak le egy metszet által népszerűsített Tiziano vagy Raffaello előtt, azután pedig meglegedetten távoznak, magukban azt állítva, hogy ismerik e múzeumot. Olyanok is léteznek, akik valaha olvasták Bossuet-t s Racine-t és úgy vélik, birtokukban az irodalom története.”¹⁷

Baudelaire különös hangsúllyal értekezett arról, hogy a művészi érték változatlan s történeti összetevőből áll. A fényképezés megjelenését látva, hajlamos volt úgy gondolni, hogy az átmeneti, tűnékeny, sőt esetleges, véletlenszerű jelenti a modernséget, s ez már magában rejtette a kánonrombolás lehetőségét. A pillanatszerűségnek és az értéknek egymáshoz közelítése mintegy előrevetítette az aleatorikus művészet lehetőségét, mely központi jelentőségűvé vált Cage tevékenységében, és kiindulópontul szolgált Paul Virilio számára, ki *Az eltűnés esztétikája* (1980) című könyvében az egyre jobban gyorsuló világban élő s a számítógép képernyőjét használó ember távlatából értelmezte át a művészet mibenlétét.

Az avantgarde annyiban megismételte a romantika lázadását, hogy visszafejlődés utáni újrakezdet hirdetett. *A korszerű művészet él* (1926) című röpiratában Kassák a naturalizmust és az impresszionizmust Giottóhoz képest hanyatlásként értelmezte, s elődként Cézanne-ra hivatkozott. Hasonlóan érvelt Pound a *Pavannes and Divisions* (1918) lapjain, midőn Arnaut Daniel

és Cavalcanti megfogalmazásmódjának pontosságát állította szembe a viktoriánus költők modorosságával.

„Es gibt kein Zurück.” Gottfried Benn 1943-ban leírt szavai arra vonatkoznak, hogy az avantgarde lényege kizárja a visszatérést valamilyen természetesen vélt állapothoz.¹⁸ A modernségnek a túllépés, felülmúlás, meghaladás az előfeltétele, s az avantgarde tevékenység következtében a művészet kísérletezés és utánérzés kettősségére hasadt szét. Az így keletkezett feszültség bomlasztó hatást tett az összehasonlító vizsgálódásra, amennyiben kérdésessé tette, mi is alkotja az ilyen kutatás tárgyát. A figyelembe veendő jelenségek halmazának növekedése az addig irányadónak tekintett hagyományok érvényességének elbizonytalanodásához vezetett.

Létezik-e nemzetközi kánon a kultúrában? E kérdésre egyértelmű igennel válaszoltak azok, akik 1851 óta világkiállításokat rendeztek. E hatalmas szeregszemlék erősen kitágították az alkotó művészek látókörét. Ismeretes például, hogy Debussy 1889-ben ilyen alkalommal hallott jávai zenét, mely azután hozzásegítette, hogy nemcsak Wagner, de némileg az európai zene örökségétől is el tudjon távolodni. A világ különböző részeinek kultúráját egymás mellé helyező nagyszabású bemutatókon kívül az egységes nyelv megteremtésére irányuló törekvések is hozzájárultak az avantgarde kialakulásához. Kosztolányi elutasította az eszperantót, Kassák viszont szenvedélyesen érdeklődött iránta – a *Munka* első, 1929. januári számában *Technikai haladás, mesterséges világnyelv* címmel közölt tanulmányt, Halka László tollából.

Mi elengedhetetlen része a kultúrának? Milyen mértékben kell ismernie egy mai magyar olvasónak a nemzeti múlt értékeit? Az avantgarde örökség távlatából igen élesen lehet föltenni e kérdéseket, hiszen e mozgalom szabadság iránti igénye elválaszthatatlan a nemzeti sajátosságok megtagadásától. Ha elfogadjuk a fejlődés elvét, szóba hozható, vajon Petőfi népiessége nem ismétli-e meg azt, amit Gottfried August Bürger, a magyar földön is jól ismert balladák szerzője a *Költemények* (1778) előszavában és *A költészet népszerűségéről* (1784) című értekezésében hirdetett. A műfajok elavulásának a lehetőségével is lehet számolni. Talán Madame de Lafayette tette az első lépést abban az irányban, mely azután a tragédia leértékelődéséhez és a regény fölemeléséhez vezetett. Való igaz, hogy nemcsak Arany János, de Tennyson is írt hosszabb elbeszélő művet versben, mint ahogyan vonósnyegyesek és hatalmas történelmi jeleneteket ábrázoló festmények is készültek a tizenkilencedik század második felében, de ekkor már a regény, a szimfonikus költemény és a tájkép közelebb állt a kánon központi részéhez, mint az említett három műfaj. Kassák a maga értékrendje alapján teljesen indo-

koltan nevezte maradiságnak, hogy az 1883-ban, 1886-ban, illetve 1900-ban született Babits, Tóth Árpád s Szabó Lőrinc az 1875-ben megjelent *Les fleurs du mal* című versgyűjteményt jelentette meg magyarul 1923-ban.¹⁹

Mielőtt azonban messzemenő következtetést vonnánk le a magyar művészet megkérdőjelezéséből, nem szabad abba a kísértésbe esnünk, hogy műalkotások immanens értékére hivatkozzunk. Bartók nemzetközi elismertsége olyan jelentős előadónak is köszönhető, mint Furtwängler, Hans Rosbaud, Mengelberg, Paul Sacher, Szergej Kusszevickij vagy Yehudi Menuhin, akik egyes műveinek bemutatására vállalkoztak. Nem teljesen indokolatlan megkérdezni, vajon nem volna-e több a nemzeti kánonba oly későn bekerült Csontváry festményeinek nemzetközi megbecsültsége, ha láthatók lennének alkotásai nagy nyugati képtárakban. Az igényes közönség túlnyomó többségének csakis arra nyílik alkalma, hogy a kánon részeként emlegetett műveket ismerje meg, s ebből a szempontból aligha lehet figyelmen kívül hagyni a hozzáférhetőséget és a sokszorosíthatóságot. A művészettörténésznek nyilvánvalóan nehéz olyan festményekről, szobrokról vagy épületekről nyilatkozni, amelyeket viszonylag ritkán tud megtekinteni. Nabokov s Beckett, sőt a második vonalhoz sorolható Koestler, Ionesco vagy Cioran példája is igazolhatja, mekkora előnyt jelent az irodalomban a többnyelvűség.

Manapság oly sokat írnak a kánonok osztály, faj és nem szerinti kitágításáról, hogy talán arra is lehetne gondolni, e bővítésekhez hasonlóan nem volna-e indokolt a kevéssé fordított irodalmak fokozottabb figyelembevételé. Egyre jobban fenyeget a veszély, hogy csakis a legelterjedtebb nyelveken írt műveknek lesz esélye bekerülni a világirodalomnak nevezett s mindinkább merevedő kánonba. Kisebb nyelvi közösségekben a befogadók önállóan része szívesebben fordul olyan könyvekhez, amelyeknek értékét szentesíteni látszik a nemzetközi közmegegyezés vagy legalábbis egy-egy híressé vált irodalmár, ahelyett hogy anyanyelvén olvasna olyan alkotásokat, melyeket nem vagy alig ismer a külföld. Természetesen magunknak is érdemes föltenni a nehéz kérdést: vajon a magyar nyelv viszonylagos elszigeteltsége okolható-e azért, hogy egyetlen magyar regény sem került be a nemzetközi köztudatba. Írtak-e nálunk olyan könyvet e műfajban a huszadik század során, melynek helye volna a világirodalomnak nevezett kánonban? A felvilágosodás és az avantgarde örökségének szellemében egyenesen arra kellene keresni választ, a *Pacsirta* vagy az *Aranysárkány* fejlődéstörténetileg későbbi szakaszt képvisel-e, mint a *Madame Bovary*? Ha az előrehaladás követelménye alapján létrehozott kánon szelleméhez ragaszkodom, könnyen tagadó lehet a válasz erre a kérdésre, mert Kosztolányi két legjobb regénye, huszadik századi irodalmunknak e két nagyszerű teljesítménye szerkezetileg

aligha „újszerűbb” az egymástól viszonylag távoli szövegrészek közötti motivikus kapcsolatot rendkívüli művészettel megteremtő francia regénynél; ha viszont az avantgarde kánonromboló örökségét képviselem, akkor dönthetek úgy, hogy nem ismerek különbséget nagy és kis művészet, lényeges és mellékes között, s ebben az esetben egyszerűen értelmetlennek tartom, ha megkérdezik, miért írtam többet Kemény Zsigmondról, mint bármely más íróról, miért foglalkoztam tanulmányban Bánffy Miklóssal vagy miért vállalkozom – legalábbis szóban – az *Ábel a rengetegben* boncolgatására.

A kánonokkal szemben azért is szabad bizalmatlanságot érezni, mert a befogadónak mindig lehetnek olyan elfogultságai, melyeken nem tudja túltenni magát. Ilyen elfogultság az én esetemben az erdélyi kultúra, melyhez nyelvi, zenei, látványszerű, történelmi, illetve családi élmények kapcsolnak. Egyáltalán nem képzelem, hogy az *Erdélyi történet* szerzője egy-két rövid elbeszélésen kívül egyenletesen kidolgozott műalkotást hozott volna létre, és úgy sejtem, valószínűleg Tamási említett könyve sem sorolható azok közé a magyar regények közé, melyek nemzetközi távlatból nézve kiemelkednek, noha szerzőjének legjobb műve. A kánonszerűség elválaszthatatlan az újraolvashatóság mértékétől, ám a többször olvasható művek köre viszonylag szűk, és az értelmezés lényegéből fakad, hogy egyéni előítéleteink hozzásegíthetnek olyan részértékek meglátásához, melyeket a befogadók többsége nem érzékel. A műalkotások befogadásához hozzá tartozik, hogy szerethetnek olyan képet, amelyet senki más nem értékel. Nem érti a művészetet az, aki a nagy műveket nem élvezi, de alkatunknál, neveltetésünknel fogva egyenként más és más kis mester alkotásait becsülhetjük. Magyarázhatom, miért is kedvelek egy verset vagy regényt, de nyilvánvalóan nincs mód meggyőzni bárkit is olyan mű értékeiről, amelyet elutasít, mert számára nem jelent élményt.

Kánonszerűen olvasni nem egyéb, mint annak a fölismerésnek hívéül szegődni, hogy csakis a többszöri befogadásnak lehet mélysége, a művek túlnyomó többsége pedig nem viseli el, sőt kifejezetten megszenvedti a többszöri befogadást. *Kemény Zsigmond* című munkámban megpróbáltam eltávolodni azoktól az értelmezésektől, melyeket korábbi tanulmányaimban adtam az ő műveiről; Ottlikről írott könyvemben kísérletet tettem az *Iskola a határon* többszöri elolvasására. Vajon hány magyar regényt lehet alávetni hasonló műveleteknek?

A kánokokat gyakran a vaskalapossággal, maradisággal hozzák összefüggésbe, s való igaz, hogy az öregedéssel tompul az érzékelő képességünk, időérzékünk megváltozásának azonban másik vetülete is létezhet. Tudom, hogy mind kevesebbszer hallgathatom meg *A nibelung gyűrűjét*, olvashatom

végig *Az eltűnt idő nyomában*, s ezért talán célszerűbb a hátralevő időben ezekkel foglalkozni, hiszen megértésükben legjobb esetben csak félúton vagyok, mint olyan alkotásokkal bíbelődni, melyeket már jórészt megfejtettem. A kánon központi részéhez sorolt, vitathatatlanul nagyszerű művek többsége úgylis megközelíthetetlen marad számomra – nyelvi s történeti ismereteim hiánya miatt sosem lesz fogalmam Tu Fu költeményeinek szépsége felől, pedig vagy harmincöt éve olvasgatom őket különböző fordításokban.

Annyi bizonyos, hogy az avantgarde nemcsak a nemzeti hagyományok létjogosultságát tette vitathatóvá, de általában rombolta a kulturális kánonokat. Legelőször is a befejezetlenség elfogadtatásával. Az irodalomban például már a beszélt s írott nyelv ellentétének csökkentése is a műalkotás körvonalazatlanságát, azonosíthatatlanságát sugallta. Gertrude Stein, Céline s Queneau törekvése mintegy szelídebb megnyilvánulása volt a nyelv tönkretételére irányuló szándéknak, mely az olasz s orosz futuristáknál, a dadaista mozgalom képviselőinél éppúgy megfigyelhető, mint Beckett-nél vagy John Cage 1975–76-ban kiadott *Üres szavak* című hosszabb szövegében.

A töredékszerűséget már a romantikusok is becsülték, ám az ő kánonjuknak ez az eszmény még csak a peremén helyezkedett el – a fokozatosan kibontakozó szerves formáéhoz képest, mely azt sugalmazta, hogy a nagy mű saját kiterjeszkedésként teremti meg önmagát, tehát döntő szerepet játszanak benne az egyes szerkezeti egységek – például jelenetek – között folytonosságot biztosító átmenetek. Az ilyen alkotás időben távoli elemek közötti összefüggések megértését igényli. Wagnerra éppúgy lehet gondolni, mint Proustra. Az avantgarde ezzel szemben a mozaik-, sőt halmazszerűséget, a folytonosságot megszakító vágást (montage) juttatja érvényre, a szerves forma helyett látszólag egymáshoz nem illő részeknek esetleges hatást keltő összeragasztását (collage), illetve -szerelését vallja eszményének és különböző anyagokat felhasználó összeállításával (bricolage, assemblage, installation) az összművészetre törekvő romantikával szemben a művészetközöttség (intermedia) irányába mutat.

Már az 1889-ben Párizsban megrendezett világkiállításra jellemző volt a gép tisztelete, a konstruktivisták pedig a hivatásának megfelelő tárgy szépségét emlegették. 1913-ból származik az első readymade, melyet Duchamp kiállított. Ebből a tényből legalábbis három következtetésre lehetett jutni: 1. érvényét veszítette a műalkotás eredetiségének, egyszerűségének, példatlanságának romantikus követelménye, 2. az ötlet, illetve az elgondolás fontosabbá vált a megvalósulásnál, 3. az életmű folytonossága előtérbe került a befejezett termékhez képest. Az avantgarde olyan tevékenységként jelentkezett, amelynek résztvevői nem remekmű alkotására törekedtek. Maga Du-

champ az állította, hogy a „a festményeket a nézők csinálják”,²⁰ a mozgalom későbbi változatának, a konceptualista művészetnek egyik vezető képviselője pedig már egyenesen így fogalmazott: „A művészet csak kontextusként létezik, ez a természete – nincs más minősége.”²¹

A romantika műfajok tekintetében szűkítette az irodalom körét, az avantgarde kiterjesztette annak fogalmát, amennyiben nem különleges nyelvként, de sajátos olvasási módként határozta meg, s bevezette a látható, illetve hallható költészetet, vagyis megszüntette annak a határvonalnak az egyértelműségét, mely a művészet különböző ágai között korábban kialakult. Talán még a tudományhoz, illetve a bölcsülethez is közelítette a művészi tevékenységet, érintvén annak a lehetőségét, hogy e másik két területhez hasonlóan a művészetnek sem kell okvetlenül közönséget föltételeznie a szó szoros értelmében.

Az elmondottakból könnyen arra lehet következtetni, hogy aki érvényesnek fogadja el az avantgarde örökségét, annak szükségképpen tagadnia kell az eddigi összehasonlító kutatásban döntő szerepű kánonok létjogosultságát. A továbbiakban annak okát próbálom kideríteni, miért nem helyénvaló ez az állítás.

1906-ban Ady *Új versek*, a következő évben Rilke *Neue Gedichte* címmel adott ki gyűjteményt. 1936-ban Allen Tate *Reakciós értekezések költészetéről és eszmékről*, 1948-ban F. R. Leavis *A nagy hagyomány* néven bocsátotta a közönség elé eszmefuttatásait. E külsődleges jelek mögött két jelenség húzódik meg: az avantgarde-nak nem sikerült teljes mértékben átalakítani a művészetről kialakult elképzeléseket, azért sem, mert sok jelentős alkotó pályafutásának legfőbb viszonylag rövid szakaszáig tartozott az avantgarde-hoz. Picasso már 1917-ben Ingres modorában festette meg *Olga a hintaszékben* című képét, és Sztravinszkij is inkább csak egyetlen évtizedig tekinthető e mozgalom megtestesítőjének. A húszas években már döntő hatású újklasszicizmus megjelenését az is elősegíthette, hogy az avantgarde elnevezésben benne rejlő harcias, szinte katonai szemlélet érvénytelenedését értékbizonytalanság követte. 1928-ban Gropiust Hannes Meyer svájci építész váltotta fel a Bauhaus irányítójaként. Az ő kijelentése – „A tradicionalizmus örökölt ellenség, a modernizmus hamis barát” – olyannyira kifejezte a két háború közötti időszak válogató (eklektikus) hajlamát, hogy azt még Kassák is érvényesnek fogadta el.²² A *ló meghal a madarak kirepülnek* s a számozott versek szerzője 1935-től egy sor olyan kötetet adott ki, melyek rímes szövegeivel a kései tizenkilencedik század életképszerűségéhez tért vissza. Régejeire talán fölösleges is kitérni, hiszen nyelvük alapján akár maradinak is lehetne nevezni őket – az 1929-ben megjelent *Angyalföld* például alighanem

ugyanannak a naturalizmusnak a szellemében készült, melyet szerzője három évvel korábbi s már említett röpiratában a hanyatlás megnyilvánulása-ként könyvelt el.

Nemcsak azoknak lehet igazuk, akik az avantgarde életének viszonylagos rövidségét emlegetik, hanem talán azoknak is, akik arra hivatkoznak, rengeteg rossz mű keletkezett e mozgalom igézetében. Sőt, még azon is érdemes elgondolkodni, vajon joggal emlegetik-e a posztmodern helyzet elméletirői a huszadik század első felében keletkezett kezdeményező erejű alkotások kisajátítottságát. Webern műveit már az értő kortársak is nagyon sokra becsülték. Ma bizonyára szélesebb körben ismerik a munkásságát, népszerűségéről azonban aligha lehet beszélni. Bartóknak is vannak kiemelkedő alkotásai – például a *Négy zenekari darab* (op. 12, 1912–21) vagy az *I. hegedű-zongora szonáta* (1921) –, amelyeket még Magyarországon is ritkán játszanak. Az avantgarde irodalom s zene termékeinek túlnyomó többsége rendkívül ritkán kerül a közönség elé. A *Finnegans Wake* ma is kevesek olvasmánya. A huszadik század első felének magyar avantgarde költészetéből Kassák szabadverseit és talán Németh Andor 1927-ben írt *Fekete csillag* című alkotását leszámítva igencsak kevés szöveget tart számon a tágabb olvasóközönség; a *Ma* szerkesztője köré csoportosult vagy vele vitázó költők többségének legfőljebb a neve hangzik ismerősen, műveikre nem szokás emlékezni. Joggal állapította meg a huszadik századi irodalom egyik kiváló szakértője, hogy „líránkban nem tudott gyökeret verni az az avantgarde szellemiség, amelyik következetesen igyekezett lerombolni az irodalom szentélyeit”.²³

A mozgalom életének viszonylagos rövidsége, illetve a szellemében fogant művek többségének egyenetlen művészi színvonala és/vagy viszonylagos hozzáférhetetlensége egyaránt okolható azért, hogy a korai huszadik század újítoinak nem sikerült gyökeresen átalakítani a művészeti kánonokat. Még döntőbb szerepe lehetett a mozgalom elméleti örökségében rejlő önellentmondásnak.

Miközben a huszadik század elejének újíto szándékú művészei a természetre hivatkozó romantika visszafelé tekintő felfogásával szemben az utópia szellemét hirdették, az úgynevezett primitív kultúra tisztelete révén mégis folytatták a romantika hagyományát, vagyis elfogadták azt a tizenharmadik század végén elterjedt álláspontot, hogy a művészet annak a fölélesztését jelenti, ami ősi, csiszolatlan, sőt „barbár”. Bartók 1911-ben kiadott *Allegro barbaro* című zongoradarabja éppúgy ezt a szellemet tükrözi, mint Sztravinszkij 1913-ban bemutatott fő műve, a *Le sacre du printemps*. A paraszti kultúra vagy a középkor művészetének fölértékelésével a romantikusok két-

ségessé tették a fejlődés elvének érvényességét, „egyszerűségük” miatt dicserendő, meghatározhatatlan időben vagy korábban keletkezett alkotásokat emeltek a kánonba s így bizonytalanná tették történeti s művészi érték viszonyát. Midőn a *Meistersinger* első felvonásának záró jelenetében Kothner az iránt érdeklődik, kitől tanulta az éneklést Walter von Stolzing, a lovag Walter von der Vogelweidére hivatkozik, akiről Beckmesser azt jegyzi meg, hogy már régen meghalt. A városi jegyző által képviselt korszerű vitathatóságát azután Sachs hangsúlyozza, a második felvonás harmadik jelenetében. Az orgonamonomológban így minősíti Walter von Stolzing dalát: „Es klang so alt, und war doch so neu.” Némely alkotások hatásának története egyértelműen elárulja, hogy „ugyanaz a mű” egyik kor távlatából nézve maradi-nak, másoknak értékrendje alapján kezdeményezőnek minősülhet. Johann Sebastian Bach *Actus tragicus* néven ismert, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” kezdetű, BWV 106. jegyzékszámú, viszonylag korai, 1707 körül írt kantatáját keletkezésének idején ódivatúnak tartották, a romantikusok viszont újszerűségéért értékelték nagyra, mert „a szétdarabolt, töredezett (zerbrochen) forma a korai tizennyolcadik században régiesnek, a tizenkilencedikben modernnek számított”.²⁴

A történelemnek kiiktathatatlan sajátossága a felejtés, melynek következtében a kortársak újnak vélhetik azt, ami voltaképpen igen régi. „Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, mely régi, de mi újnak látjuk” – írta Kosztolányi.²⁵ A régi s új viszonylagosságából vagy egyenesen rejtett egységéből, történeti s művészi érték feszültségéből származó bizonytalanságot az avantgarde sem oszlatta el, hiszen eredeti összefüggérendszeréből kiemelve, egykori rendeltetésétől megfosztva becsült magyar népdalt, afrikai szobrot vagy Bali szertartást. E tájékozódás kifejezetten gyengítette a történelemnek a felvilágosodástól örökölt célelvű felfogását, s arra emlékeztetett, hogy e tizennyolcadik századi örökség figyelmen kívül hagyta az Európán kívüli kultúrákat.

Igaz, Williams Carlos Williamstől Kassáig több költő is hangoztatta a szimbolistákra jellemző több- vagy mélyértelműség, rejtett másodlagos jelentésből származó homály kiiktatását, ám az elv még náluk is szembekerült a gyakorlattal, a szürrealisták pedig egyenesen a romantikusokra hivatkozva igyekeztek visszatérni a metaforikus kifejezőmóddhoz, melyet legalábbis Vico óta az emberi történelem korábbi szakaszával hoztak összefüggésbe a metonimikus (allegorikus vagy fogalmi) s a leíró nyelvhez képest. A Schönberg, Berg s Webern képviselte második bécsi iskolától ugyan távol állt a népzene, ugyanez azonban már köztudottan nem mondható Bartókról s Sztravinszkijról. 1904-ben a drezdai néprajzi múzeumban fedezte fel a maga

számára Kirchner a néger szobrászatot, mely azután nemcsak az expresszionistákra, de Picassóra és másokra is döntően hatott. A barátságos és ellenséges természet szembeállítás sem feleltethető meg olyan maradéktalanul a romantika s a modernség ellentétének, mint azt Jauß állította, hiszen Messiaen zenéje elválaszthatatlan a madárhangok szenvedélyes gyűjtésétől, az avantgarde egyik legkövetkezetesebb képviselőjének, Cage-nek pedig egész munkásságára rányomta bélyegét a természetbe való visszavonulásnak Thoreau által képviselt, vitathatatlanul romantikus kultusza.

A kétarcúságnak jellegzetes példaként lehet hivatkozni Schönberg felfogására. Egyrészt csakis az újat ismerte el művészi értéknek, másfelől viszont éppúgy ragaszkodott a szerves forma romantikus követelményének fönntartásához, mint Pound vagy az angolszász „új kritika” képviselői, akik egyébként roppant szigorú és hatásos kánonalkotók voltak – a Cleanth Brooks és Robert Penn Warren szerkesztette, először 1938-ban, majd bővítve 1950-ben és 1960-ban kiadott, *A költészet értése* (Understanding Poetry) című gyűjtemény nemzedékek számára meghatározta, milyen verseket és hogyan kell olvasni. A második bécsi iskola létrehozója *Fejlődésem* című eszmefuttatásában így írt a tizenkétfokúságról: „ez az eszme kifejezetten evolúció eredménye, semmivel sem forradalmibb, mint bármely más alakulás a zene történetében.”²⁶ Hasonlóan jellemző a század egyik legkövetkezetesebben városi költőjének 1933-ban tett kijelentése: „Nagyváros, iparosítás, intellektualizmus, mindazok az árnyak, amelyeket a korszak gondolataimra vetett, a század minden hatalma, mely saját tevékenységemben jelen van – vannak pillanatok, melyekben ez az egész meggyötört élet elsüllyed és csak a sík messzeség, az évszakok, a föld, az egyszerű szavak: a nép marad.”²⁷

Az avantgarde elkötelezett, sőt politikus művészetet hozott a l’art pour l’art helyére, de e törekvése aligha járt maradéktalan sikerrel. Jónéhányan azok közül, akik a társadalom megváltoztatásának céljával indultak, a későbbiekben föladták a derűlátó jövőbenézést. Művészet s ipar szövetkezésében a költészetnek aligha lehetett döntő szava, a huszadik század második felére jellemző művészetközötti (intermediális) tevékenység egyik kifejezetten baloldali egyénisége pedig már jellemző módon így nyilatkozott: „A modernizmus szerintem az ipari kapitalizmus kulturális eszméisége.”²⁸

Az avantgarde elméleti örökségének önellentmondását legföljebb – igen óvatosan – úgy próbálhatjuk feloldani, hogy megkockáztatjuk a föltevést: a mozgalom legharcosabb szószólói ugyan egyenes vonalú fejlődés eszményét hirdették, az igazán jelentős alkotók többsége viszont némi kétellyel élt a felvilágosodásnak ezzel a hagyatékával szemben. Benn 1933-ban így fogalmazott: „az ember [...] idősebb a francia forradalomnál, rétegezetebb, mint

ahogyan a felvilágosodás gondolta.”²⁹ Ebben a megnyilatkozásban is a romantika örökségének egyik összetevője fedezhető fel, akár Duchamp következő állításában: „A művészetet önmagukat kifejező egyének egymást követő sora teremti. Haladásról nincs szó, az nem egyéb, mint nagyravágás a részünkről.”³⁰

A művésziséget nem előre-, hanem visszatekintő értékelés teremti, mivel „minden történő végtelen jövőből a visszahozhatatlan múltba fordul (rollt)” – ahogyan a bölcselel mondja.³¹ Valamely szöveg, festmény, szobor, zenemű vagy akár mozgókép a kánonteremtődés folyamata révén válik műalkotássá. Ezt a fölismerést fogalmazta meg 1957-ben a dráma egyik megújítója, Jean Genet, Giacometti munkáinak mérlegelésekor: „Nem igazán értem, kit is neveznek a művészetben újtónak. Kellene-e valamely művet a jövő nemzedékeknek érteni? De hát miért? És mit is jelentene ez? Hogy hasznát vehessék? Mi célból? Nem tudom. Sokkal világosabban látom – ha nem is éppen nagyon tisztán –, hogy minden nagy igényű műalkotásnak létrehozása pillanatától fogva óvatosan le kell szállnia az évezredekbe, s lehetőség szerint el kell merülnie az olyan halottakkal benépesített, ősrégi éjszakába, akik hajlandók magukra ismerni e műben. Nem, nem, a műalkotás nem gyerekek nemzedékeihez, hanem a halottak megszámálhatatlan népéhez szól, akik befogadják vagy elutasítják. Olyan halottakról beszélek, akik sosem éltek.”³²

Megkockáztatom a föltevést, hogy egyedül a képzőművészetben sikerült az avantgarde-nak legalábbis részlegesen áttörnie a kánonok intézményesült kereteit. Sőt, talán még ezen a területen sem lehet teljesen diadalról beszélni, hiszen a mozgalom tevékenységének jelentős része nehezen őrizhető meg vagy legalábbis nem helyezhető el közgyűjteményben – némely épületek sohasem készültek el, a dadaizmus egyes megnyilvánulásai, a letörölt szövegek, az utcaművészet s a részben nyelvi, részben rajz jellegű falfirkák (graffiti), az intermediális alkotások, a happening, illetve performance jellegű tevékenységek nem mindig tárolhatók. Sőt, némi túlzással akár azt is lehet állítani, a befejezett termék helyett folyamatszerű tevékenységre irányuló, a tudomány tényeit műalkotássá alakító avantgarde lényegénél fogva nem válhat részévé valamely kánonnak. „Korunk kész művészeti termékei iránt némi ellenszenvet érzek, haszontalannak érzem tartósságukat” – jelentette ki 1975-ben egy több területen is kísérletező magyar alkotó.³³

A hozzáférhetőség hasonló nehézségei a többi művészeti ágban is léteznek – Boulez 1974-ben bemutatott *Rituel in Memoriam Maderna* című művéből ugyan készült hangfelvétel, de a „mű” természetétől elválaszthatatlan, hogy alkalomról alkalomra változik s a zenészek csoportjainak térben kell elhelyezkedniük. Cage némileg félreérthetően némának nevezett darabja, a 4'33"

(1954) még nyilvánvalóbb példa a rögzíthetatlenségre, hiszen minden „előadáson” másféle hangokat lehet hallani az alatt az idő alatt, amíg a zongorista tétlenül ül a hangszerénél. Arno Schmidt írói jelentőségének fölbecsülését erősen nehezíti, hogy legeredetibb „könyveit” nehezen kezelhetőségük és magas áruk miatt még a közkönyvtáraknak is csak töredéke vásárolta meg, „elolvasásuk” pedig legalábbis meglehetősen körülményes. Ugyanez mondható a dobozregényekről. Jellemző példaként említhetem, hogy Bryan Stanley Johnson *A szerencsétlenek* című, Londonban 1969-ben megjelent regényét Magyarországon hagyományos könyvalakban adták ki, lehetetlenné téve, hogy a közönség a tizenegy részből kilencet eredeti rendeltetésének megfelelően, tetszőleges sorrendben olvasson. Az állandósíthatóság és a forgalmazhatóság mellett a viszonylagos lefordíthatatlanság is gátolhatja némely avantgarde szövegek befogadását valamely nemzetközi kánonba: a konkrét költeményeken és képverseken kívül a szójátékokban tobzódó anagrammatikus versek vagy regények – például Henri Michaux *Dans la nuit* című, kötetben 1930-ban kiadott költeménye, vagy Jean Ricardou regényei közül a *La Prise/Prose de Constantinople* (1965) – is nagyon nehezen ültethetők át másik nyelvre. Talán ez is okozza, hogy Esterházy Péter széprózája viszonylag kevésbé élvezhető idegen nyelven – mindenesetre sokkal kisebb mértékben, mint (mondjuk) Nádas Péter elbeszélő művei, melyek közelebb állnak a történetmondás korábban szentesített hagyományaihoz.

Az avantgarde lényegéhez tartozott, hogy megkérdőjelezte a művészeti intézményeket – kivonult a képtárból, színházból és hangversenyeremből, és igyekezett lehetetlenné tenni az irodalmi szöveg elolvasását és a más nyelvre fordítást –, ezek azonban nemcsak túléltek e mozgalmat, de kemény ellenállást is tanúsítottak vele szemben. A magas és népszerű művészet ellentétét helytelenítő alkotók sokszor akaratlanul is e szembenállás fokozói lettek. Az került be a köztudatba, ami inkább megtartotta a folytonosságot a múlttal. Ami „avantgarde”-nak látszott, de „modern”-nek bizonyult. A klasszikusnak nevezett modernség – angol nyelvterületen „high modernism” – nemcsak vagy nem elsősorban történeti, hanem értékelő megkülönböztetés eredménye. Azokat a regényeket, költeményeket, festményeket, szobrokat, épületeket, fény-, illetve mozgókép jellegű alkotásokat, szín- vagy zeneműveket szokás ezzel a névvel illetni, amelyeket egyes intézmények szószólói mértékadónak, maradandónak, „modern klasszikusnak” tekintenek.

A huszadik századi kánon újraképződésének az előrehaladottságát próbálják leplezni azok a törekvések, amelyek túlzottan közelítik egymáshoz a klasszikusnak nevezett modernséget és az avantgarde-ot. Ilyen egyszerűsítéshez folyamodott Jauß is már idézett megállapításának megfogalmazása-

kor, midőn azt szerepeltette történeti okfejtésének kiindulópontjaként, ami az esztétikai tapasztalat vonatkozásában „az új küszöbén közös volt az 1912. év avantgarde mozgalmi és James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound és Marcel Proust között”.³⁴ Pound sokrészes műve, *Az énekek* – melyet szerzője 1904-ben kezdett írni és szinte haláláig, 1972-ig új részekkel gyarapított – párbeszédet folytat az *Odüsszeiával*, Ovidius művével, az *Átváltozásokkal* és Dante *Commediájával* is. Joyce és Virginia Woolf művei közül nem a nyelvet kezdeményező erővel megújító *Finnegans Wake* és *A hullámok*, hanem az *Ulysses* és *A világítótoronyhoz* került be a kánonba, mert e két utóbbi könyv ugyanúgy igazodik a történetmondás korábbi szabályaihoz, Homérosz, Sterne, Jane Austen és Henry James örökségéhez, mint ahogyan Proust regénysorozata erősen kapcsolódik Madame de Sévigné leveleihez, Saint-Simon *Visszaemlékezése*ihez, az *Érzelmek iskolájához*, sőt az *Emberi színjátékhoz*.

Proust műve arra is emlékeztet: a huszadik századi regény megteremtői olykor egyenesen visszajára fordították Baudelaire állítását, amennyiben számukra éppenséggel nem a „korszerű”, hanem a már nem létező jelentette a legfőbb értéket. Nemcsak *Az eltűnt idő nyomában* elégikus hangnemű, de *A világítótoronyhoz* is: e többé-kevésbé önéletrajzi regény a huszadik századból nézve magasabb rendűnek, egységesebbnek s öntörvényűbbnek láttatja azt az értékvilágot, amelyben egykor Virginia Woolf szülei – a tizenkilencedik század második felének jelentős értekező prózaírója, Sir Leslie Stephen és részben francia származású felesége – éltek. Woolf írásmódjára döntően hatott Henry Jamesé, akinél a próza átalakításának a szándéka szintén visszatekintő értékrenddel párosult. A „haladás” már *A bostoniak* (1886) főszereplője számára is gyanús jelszónak számít, *A galamb szárnyai* (1902) lapjain pedig a hanyatló Velence a világ kulturális szegényedését is jelképezi. Az *Itáliai órák* (1909) című útikönyvben az etruszk emlékek példája annak a gondolatnak a fölvetéséhez szolgál kiindulópontul, hogy a művészi életménynek semmi köze a haladás gondolatához, hiszen az esztétikai hatás a történeti képzelet fölfüggesztését idézi elő; a reneszánsz nagy teljesítményei s a tizenkilencedik század végi egységes Olaszország, művészet és anyagi gyarapodás, szellemi érték és politikai demokrácia között feszülő föloldhatatlan ellentét, s általában valamely nagy hagyomány teljes megszakadásának lehetősége, annak az érzése áll a figyelem középpontjában, hogy az anyagiak jelennek s jövőnek semmi köze a szellemi értékekben gazdag múlt-hoz; Tintoretto megfeketedő képei pedig egyenesen azt sejtetik, hogy a jövő nemzedékek már egyre kevesebbet fognak látni a nagy művészetből, és a műalkotások értéke voltaképpen nem egyéb, mint a későn érkezettnek az erőfeszítése arra, hogy az általa talált nyomból visszakövetkeztessen a már

nem létezőre. Az *amerikai színtér* (1907) arról ad számot, hogy a hazájába visszalátogató író az ízlés roppant hanyatlását tapasztalja a „modern” világban, a *William Wetmore Story és barátai* (1903) című életrajz fordított arányt állapít meg az idő felgyorsulása és a művészetek értő befogadása között, a töredékben maradt regény, *A múlt észlelése* (*The Sense of the Past*, 1917) pedig roppant jellemző módon annál a részletnél szakad félbe, melyben az amerikai hősnek sikerül átlépnie a tizenkilencedik század eleji Anglia világába, amelyet oly sokra becsül.

Thomas Mann, Joyce, Musil, Faulkner és mások alkotásaira is lehetne hivatkozni annak igazolására, mennyire távol is áll az avantgarde utópia szellemétől azoknak a műveknek a világképe, amelyeket a naturalizmussal szakító huszadik századi regény kialakulásával szokás összefüggésbe hozni. Talán még az a föltevés is megkockáztatható, hogy nem annyira az avantgarde vers- és regényírásának termékei kerültek be a kánonba, mint inkább olyan alkotások, amelyeket könnyebben lehetett rokonítani a kánon részének tekintett korábbi művekkel. Az *Ulysses* vagy a *Doktor Faustus* olvasását nyilvánvalóan megkönnyítette, hogy mindkét regény régi történetet helyez új összefüggésrendszerbe, Apollinaire költészetének meglehetősen korai befogadását is alighanem az tette lehetővé, hogy hamar érezhetővé váltak benne a líraiságnak, sőt olykor egyenesen a dalszerűségnek már a tizenkilencedik században elfogadott jellegzetességei, s talán még *A ló meghal a madarak kirepülnek* s a *Fekete csillag* is azért vált viszonylag könnyen ismertté, mert mindkettő önként kínálja a Bibliára vonatkoztatott olvasási módot. Az *énekek* befogadását ugyan sokáig késleltették a szerzőjének politikai nézeteivel szemben fölhozott kifogások, sőt az is, hogy élménylírát, önkifejezést, egyéni személyiség vallomását keresték benne, újabban viszont már egyre több olyan értelmezés készült róla, mely vezérmotívumszerű fölépítést tulajdonít e hatalmas terjedelmű költeménynek, és kultúrák közötti párbeszédet megvalósító, korábbi szövegeket átértelmező műként a föltételezett nemzetközi kánon központi magjához sorolja. A közelebbi múltból is lehetne példát említeni annak igazolására, hogy valamely mű elismertetését a széles körben elfogadott kánonhoz kapcsolódás könnyíti meg – az osztrák Christoph Ransmayr kiváló regénye, a *Die letzte Welt* (1988) bizonyára azért is keltett viszonylag gyorsan nemzetközi visszhangot, mert Ovidius sorsának és költeményeinek újraértelmezéseként is felfogható.

Nemcsak a zenére, az irodalomra is érvényes a következő megállapítás: „A repertoáralkotás a korai tizenkilencedik századtól a jelenkorig általában véve előírászerű, tehát klasszicista alapozású: az ember nem régi, hanem időfeletti zeneként érzékeli azt, aminek állandó ismétlését óhajtja.”³⁵ A be-

fogadás megismételhetősége nem szükségszerűen lehetséges vagy kívánatos avantgarde alkotások esetében. A Louvre látogatója a *Mona Lisa* s más képekből ismerős képek előtt áll meg, a hangversenyközönség arra kíváncsi, miként játssza a nagy zongorista a jól ismert *Apassionata* szonátát. A *puszta ország* vagy *A tulajdonságok nélküli ember* sokszor újraolvasható, az *Üres szavak* vagy Sollers 1981-ben kiadott központosítás nélküli regénye, a *Paradicsom* viszont aligha. A kánonszerűség a huszadik századi művészet befogadásában is érvényesül. Tagadhatatlanul szerepet játszik ebben az üzlet, de az is, hogy a tapasztalt befogadó már tudja, mit érdemes újraolvasni, gyakran megtekinteni, illetve meghallgatni. E két tényező állandó feszültségben van egymással, hiszen a kánon egyszerre kerékkötője s előmozdítója a művészet befogadásának.

A szigorú válogatás a huszadik századi alkotásoknál is nagyon hamar elkezdődött. A két háború közötti magyar művészek a *Cahiers d'Art*-ból tájékozódtak a nyugati eredményekről, e kiadvány pedig elsősorban Picasso, Matisse és néhány más művész elfogadtatását tűzte ki célul. Boulez karmesterként és íróként egyaránt arról igyekezett meggyőzni a közönséget, hogy a huszadik század zenéjének „öt nagy” képviselője volt: Bartók, Berg, Schönberg, Sztravinszkij s Webern.³⁶ Hangversenyein s lemezfelvételeivel a reper-toár tágítása helyett egyre inkább ugyanazoknak az alkotásoknak mind elmélyültebb értelmezésére törekedett – hasonlóan az öt megelőző évtizedek nagy karmestereihez, Mengelberghez vagy Furtwänglerhez, akik idősebb korukban már szűkítették az előadott művek halmazát s Beethoven egy-egy szimfóniájának sokszori elvezénylésével a nagy mű tolmácsolásának szinte korlátlan lehetőségeire ébresztették rá a közönséget.

Nem kevésbé szigorú kánon jött létre a viszonylag könnyen fordítható regény területén. Eredetileg 1955-ben kiadott doktori értekezésében Jauß *Az eltűnt idő nyomában* (1918–27), az *Ulysses* (1922) s *A varázshegy* (1924) című műveket emelte az élvonalba.³⁷ Majdnem harminc évvel később, nem kizárólagos érvénnyel, de mégis jellemző módon Ricoeur a következő három regényt választotta ki ugyanebből az időszakból: *Mrs. Dalloway* (1925), *A varázshegy* s *Az eltűnt idő nyomában*,³⁸ Viktor Žmegač pedig Proust, Thomas Mann, Gide, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Musil és Broch műveire tágította a kört.³⁹ E három példa azt sugalmazza, hogy nemcsak a regény műfaja, de az avantgarde megjelenése sem tudta csökkenteni az irodalom kánonszerű felfogásának erejét. A harmadikként említett kutató döntésének külön nyomatékot ad, hogy kelet-európai létére is angol, francia s német nyelvű művekre korlátozta választását, noha eredetiben olvassa a szláv irodalmakat. A műfaj tizenkilencedik századi kánonjában szerepeltet is orosz alkotásokat,

de a huszadik század esetében még a szerinte Rilke, Sartre, Camus, Dos Passos, Faulkner, Döblin s Huxley képviselte második vonalban sem említ a szóban forgó nyelvterületeken kívül létrejött művet. Nemcsak a kelet-európaiakat hagyja figyelmen kívül, de például a skandinávokat is, holott megkockáztatható a kérdés, vajon a Nobel-díjjal is kitüntetett Hamsun nem volt-e jelentősebb művész Huxley-nál. Žmegač az ironikus, játékos öntükrözés mellett a lélektani vonatkozások elmélyítését tekinti a huszadik századi regény fő ismérvének. Ebből a szempontból a norvég író kezdeményező szerepet játszott, vagyis mellőzése csakis azzal magyarázható: a horvát irodalmár a legelterjedtebb nyelveken írt művekre korlátozza a nemzetközi érvényű irodalmat. Döntése bajosan minősíthető önkényesnek, hiszen a könyvkiadók, oktatási intézmények és irodalmárok többsége valóban az általa kiemelt szerzők műveire összpontosítja figyelmét.

Lehet ezeket a kánonokat túlzottan szűknek és szigorúnak ítélni, de aligha tanulság nélkülinek. Ha valaki figyelmesen elolvassa akár a Jauß által kiemelt három regényt, az így nyert távlatból vajon nem tetszik-e majd kicsit elavultnak szinte minden olyan mű, melyet magyarul írtak a huszadik század első felében? A *Prae* aligha mondhat magának olyan nagyívű és kidolgozott fölépítést; mely – különböző módon és léptékben – mind Proust, mind Joyce alkotásának meghatározó jellegzetessége.

A kultúra bizonyos szabályok követését, a művészet újak létrehozását jelenti. Viszonyuk ellentmondásos, mert a kultúra léte elválaszthatatlan attól az alapföltevéstől, hogy a világmindenségnek van iránya, a művészet lényegéből viszont egyáltalán nem következik bármiféle történelemre vonatkoztatott célképzet. Kultúra nem létezhet kánon nélkül, mert közmegegyezést tételez föl. Környezet feladatkörét látja el – szemben a művészettel, amely tevékenység. A művészet lényegében különbözik a kultúrától, de nem tartható fenn nélküle, mert csakis intézmények segítségével lehet hozzáférhetővé tenni. Nehéz bízni annak az értékítéletében, aki nem ismeri a kánonhoz számító írói, zenei, képzőművészeti alkotásokat.

Mondhatnók tehát azt, hogy a kánon szükséges rossz a művészet szempontjából, de ez torzító egyszerűsítés volna, mert nagyon is elképzelhető, hogy a művészet csak részben történeti lényegű. A huszadik század egyik nagy karmestere így határozta meg a kánon alapkövetelményét: „Szükséges, hogy a műalkotásnak nemcsak magassága, de szélessége, nemcsak mélysége, hanem telítettsége is legyen.”⁴⁰ Ha az ilyen időtlen értékeknek van némi létjogosultsága, akkor elképzelhető, hogy az avantgarde sikere a művészet megszűnését vonná maga után. A feltételes módot az indokolja, hogy a számítóképes művészet elterjedésével még bekövetkezhet az, amiről a hu-

szadik század első felének újtói álmódostak: jelentőségét veszítheti a megkülönböztetés művészet s nem művészet között. Ebben az esetben főnállhat a veszély, hogy az avantgarde által maradiságukért joggal elmarasztalt, ám jelentős kulturális örökséget képviselő művészeti kánonok – művek és értelmezési módok egymásra vonatkoztatott rendszerei – végképp elveszítik kapcsolatukat a jelennel és a múlt tanulmányozható emlékeivé válnak. Lehetséges, a művészetek értelmezőinek föl kellene készülnie erre a lehetőségre, hiszen ilyen alapvető változás szükségessé teheti mindazoknak az elméleti előföltételeseknek a felülvizsgálatát, amelyek hosszú idő óta kiindulópontul szolgáltak a műalkotások összehasonlító kutatásában.

- 1 VALÉRY, Paul, *De l'enseignement de la poétique au Collège de France = Variété V.*, Paris, Gallimard, 1945, 288.
- 2 SENECA, *Ad Lucilium epistulae morales II. = Œuvres complètes de Sénèque*, tome I, Paris, Garnier, 1885, 3.
- 3 JAUSS, Hans Robert, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 9.
- 4 ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*, 2., unveränderte Aufl., Tübingen, Max Niemeyer, 1991, 276.
- 5 KOCSIS Zoltán, Az utolsó kézjegy hitele, *Muzsika* 37:4 (1994), 18.
- 6 ISER, Wolfgang, Concluding Remarks, *New Literary History*, vol. 22, no. 1, Winter 1991, 234.
- 7 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, 2., átdolgozott kiad., Budapest, Révai, 1935, 211.
- 8 WÉBER Antal, *A magyar regény kezdetei*, Budapest, MTA, 1959, 46.
- 9 FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 178.
- 10 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen*, Oxford, Blackwell, 1984, 8.
- 11 THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alappfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 25.
- 12 Uo., 45.
- 13 FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, tome I, Paris, Charpentier, 1891, 137–138.
- 14 BENN, Gottfried, *Zur Problematik des Dichterischen = Gesammelte Werke in acht Bänden*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, Band III, 634.
- 15 *The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons*, *Neohelicon* XVII/1 (1990), 129–159; *The Illusion of (Un)certainity: Canon Formation in a Postmodern Age*, *Dedalus* 1 (1991), 377–402; *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, *Literatura*, 1992/2, 119–133; *Canon and History = Visions in History/Visions of the Other*, szerk. GILLESPIE, Gerald-HIGONNET, Margaret R.–JONES, Sumie, Tokyo; University of Tokyo Press, 1994 (sajtó alatt).
- 16 HEIDEGGER, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, 170.
- 17 BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne = Écrits sur l'art*, tome II, Paris, Le livre de poche, 1971, 133.
- 18 BENN, Gottfried, *Pallas = Gesammelte Werke...*, i. kiad., Band III, 929.
- 19 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Budapest, Magvető, 1992, 170.
- 20 ARMAN, Yves, *Marcel Duchamp plays and wins*, Paris–New York–Genève, Marval–Yves Arman–Galerie Beaubourg–Galerie Bonnier, 1984, 119.
- 21 KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1991, 41.
- 22 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, i. kiad., 111.

- 23 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Budapest, Balassi Kiadó, 1994, 113.
- 24 DAHLHAUS, Carl, *Analyse und Werturteil*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1970, 70.
- 25 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, Budapest, Szépirodalmi-Forum, 1990, 483.
- 26 SCHÖNBERG, Arnold, *Style and Idea: Selected Writings*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 86.
- 27 BENN, Gottfried, *Antwort an die literarischen Emigranten = Gesammelte Werke...*, i. kiad., Band VII, 1702.
- 28 KOSUTH, Joseph, i. m., 154.
- 29 BENN, Gottfried, i. m., 1698.
- 30 ARMAN, Yves, *Marcel Duchamp...*, i. kiad., 82.
- 31 HEIDEGGER, Martin, *Der Begriff der Zeit*, Oxford, Blackwell, 1992, 18.
- 32 GENET, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti = Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979, 43.
- 33 RÖNTE, Dieter-BEKE László, *Dóra Maurer: Arbeiten/Munkák/Works 1970–1993*, Budapest, Present Time Foundation, 1994, 60.
- 34 JAUSS, Hans Robert, *Studien zum Epochenwandel...*, i. kiad., 9.
- 35 DAHLHAUS, Carl, *Epochen und Epochenbewußtsein in der Musikgeschichte = Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, szerk. HERZOG, Reinhart-KOSELLECK, Reinhart, München, Wilhelm Fink, 1987, 92.
- 36 BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, 304–305.
- 37 JAUSS, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 11.
- 38 RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, 1984, 152–225.
- 39 ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman...*, i. kiad., 253.
- 40 FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften*, Dritte Auflage, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1956, 30.

Hogyan s mivégre tanulmányozzuk az irodalomértés hagyományát?

– Az esztétikai hatásfunkciók és a történeti irodalom-értelmezés –

...hallgatni szokott az irodalomtörténész, amikor a történetírás mibenlétének és a történeti hermeneutikának a problémáit tárgyalják.

(Jauß: *Geschichte der Kunst und Historie*)

Az egykori kérdések nem váratlanul és hirtelen merülnek fel előttünk, de bizonyosan nem is önkényesen tesszük föl őket újra. Mi indokolja akkor két évszázad múltán a híres jénai székfoglaló címének újrafogalmazását? Ha abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy a jelenkori irodalomértés horizontjában az esztétikai ítélőerőnek már-már az a közösségképző funkciója is kérdésessé vált, amellyel Kant utasította el a recepció eredetiségének mítoszát, akkor láthatóvá válik a schilleri kérdés időszerűségének indoka. Ma, amikor hovatovább minden értelmezés eredetinek – s ezért jogosultnak – hirdeti magát, nem a tradicionalizmus megerősítése okán kell visszanyúlnunk a történő hagyomány egyik korszakfordító „eseményéig”, hanem a másként visszatérő kérdés új összefüggései miatt.

Termékeny és nagy kiterjedésű terület a történelemé, hirdette Schiller beszéde. Magában foglalja az egész morális világot, miközben a nézetek változó formái, butaságok és bölcsességek sora, emberi lealacsonyodás és nemesezés kíséri végig azt az utat, amit egyetemes történelemnek nevezünk. Tudjuk viszont azt is, hogy éppen Schiller kora az a nagy korszak, amikor a történelem antropológiai képzete egyáltalán kialakul. A nem-ember-alkotta „história” világa a 18. században válik az időbeliként felfogott antropológiai folytonosság egyetemes történelmévé (*Geschichte*), azaz: az időbeliség klasszikus értelemben ekkor válik először a lét *történeti* valóságává. A *Geschichte* szóban foglalt kollektív szingularitás ekkortájt váltja fel a *krónikaszerű* történetiség¹ képzetét, illetve lényegében saját ágostoni előzményeit is, amennyiben az *ipsa historia* fogalmában előre meghatározott, teológiai időbeliséget – a sokfajta történet (országé, népé, városé) fölé rendelt egységes időrendet – az időbeliség strukturális reflektálhatóságával hozza kapcsolatba. Az újkori történelem gondolata innen fogva tartalmazza a történelem

és mint cselekvési tér kontaminációját, végeredményben tehát az eseménytörténet és értelmezhetőségének kettősségéből kialakuló történetfilozófia alapjait.² Hasonló fejleményre utaló tudástörténeti jelenségekre hívja fel a figyelmet ugyanebből az időből Foucault is: „A tizennyolcadik század végéig az élet ténylegesen nem létezik, hanem csupán élőlények vannak.”³ (Föltehető tehát, hogy – a történetfilozófiával párhuzamosan – a biológia is csak e korküszöb után jöhetett létre egyáltalán „az életről szóló” tudományként.)

A történelem, folytatta székfoglalójában Schiller, képes számot adni mindendről, amit tőle kaptunk s amit adtunk neki. Vagyis „nincs itt olyan Önök között senki, akihez ne lett volna valami fontos mondanivalója a történelemnek.”⁴ Mert bizonyosan osztozunk annak közös tapasztalatában, hogy a történelem *beszél* az emberhez.⁵ A másként visszatérő kérdés időszerűsége abban van, hogy ma bizonyára másként halljuk a történelem beszédét, mint a klasszikus „művészeti korszak” lezárulását előlegező korforduló idején. Hiszen alighanem mély összefüggés áll fenn az esztétikum történetiségéről szóló romantikus gondolat megszületése, illetve az esztétikai tapasztalat addigi formáinak átalakulása között. Ennek az összefüggésnek a beláthatóságát azonban nagyban meghatározzák a hagyomány létmódjáról és hozzáférhetőségéről vallott ezredvégi nézeteink. Bennük ugyanis végső soron a történetiségben való benneállásunk hermeneutikai moduszai nyilatkoznak meg, s – történő megértésként – ennyiben legalább oly mértékig következményei (függvényei) az egykori paradigmaváltásoknak, mint amennyire – éppen ezért – le is tudják küzdeni az időbeli alteritás akadályait. Ezért nem igazi paradoxon az az állítás, mely szerint a történelem beszéde hallható ugyan, mégsem egyértelmű az, hogy *mit* hallunk ilyenkor. Mert bizonyosan nem változatlanul ugyanazt, amit a 18. század végén „mondott”. A kérdés is azért térhet tehát vissza, mert nem ugyanazt kérdezi.

Diszkurzív rend és történő megértés

A hagyomány történeti eredetű jelenlétének kérdésére ma olyan új horizontokban fogalmazódnak meg a válaszok, amelyek lehetetlenné teszik a hagyomány régi módon való „megszóltatását”. Kivált abban a formában, amikor azt a múltbeli tapasztalatok valamely létező, őrizhető és temporálisan strukturált („egymásra rétegződő” s így összegződő) együtteseként gondoljuk el. A hagyománynak mint emlékezetnek ezért nem a változatlan megőrzés lehetséges – például számítógépek „tökéletesítése” – technikai képezik az igazi hermeneutikai kérdéseit, hanem éppen az, *miként* részesülünk belőle, *miként marad* velünk, mint állandóan alakuló (képződő és fogyatkozó) tör-

ténetiség. Napjaink kulturális memóriakutatása – javarészt H. R. Maturana elméleti-neurobiológiai munkáinak hatására – olyan konstrukciós munkának tekinti az emlékezetvékenységet, amely nem valami fennálló rendszert mozgósít, nem valami „távolít” elevenít fel vagy bír szóra. Sokkal inkább korrelátumok és konnexiók működéseként fogja fel az emlékezetet, amely ily módon különböző centrumok hálózata közötti aktivizált kapcsolatok működésében tartja fenn – nem a „létező” múltat, hanem elsősorban – saját rendszerét. A kérdések irányának változása nyomán ezért annak létmódja került új értelmezési horizontba, amiben az emlékezet tudása részesít bennünket: miként *van* és mi a jelentősége annak, amit az emlékezet „jelenvalóvá” tesz. A kulturális hagyományra nézve ebből az következik, hogy emlékeink és a hagyományok elsősorban nem azt közlik velünk, *mit* is tapasztalatunk meg a múltban, hanem azokat az értelmező rendszereket „hozzák mozgásba”, amelyeket a környezettel folytatott interakcióink – a történő megértés temporalitásában – lehetővé tettek. Többek között ezért lehetetlenség „az emlékezet jelenségének meghatározása céljából egyfajta objektivált múlthoz visszanyúlnunk. Az emlékek olyan tudati jelenségek, amelyeket azért gondolunk a múlthoz asszociáltan, mert elvileg ugyanolyan fajtájúak, mint azok a tudattartalmak, amelyekben befejezett cselekvéselemek tudatosulnak.”⁶ Még e steril konstruktivista felfogásban is jól látható, hogy – miközben óvatlanul visszaesik a „lokalizációs” elméletek világába – maga sem tudja megkerülni az emlékezet „rehistorizációját”. A „megtörténtség”, a „befejezettség” modusza nála is abba a hermeneutikai kérdésbe torkollik, miként szembesül a jelen a múlt alteritásával: a „felidéző” konzisztens elaboráció olyan tényezőktől függ, mint – elsősorban – „a világról való általános tudás, a tudati elemek feldolgozásának kognitív elvei, a nyelvi, narratív, valamint előbeszédi feltételek és modalitások az elaboráció időpontjában.”⁷

A világról való általános tudás státusza az, amely szintén más megvilágításba került az új kérdezőhorizont jóvoltából. Foucault ugyanis abból indult ki, hogy ez az általános tudás (nála: *savoir*) – a rend és a rend létmódjának időben változó tapasztalata következtében – azt az episztemológiai mezőt jelöli, „amelyben az ismeretek – a racionális értékükre vagy objektív formájukra vonatkozó mindenfajta kritériumon túlról szemlélve – begyökeresztetik saját pozitivitásukat és így olyan történelmet manifesztálnak, amely nem ezen ismeretek növekvő perfekciójának a története, hanem inkább azoké a feltételeké, amelyek lehetővé tették ezeket az ismereteket”.⁸ Innen tekintve mindazok az elemek, amelyek a fentebbi, konstruktivista felfogásban a „konzisztens elaborációt” meghatározzák, egytől egyig az – adott korszak (kul-

túra, értelmező közösség stb.) episztéméje kialakította – diszkurzív gyakorlatnak a komponensei, s mint ilyenek, az abban érvényesülő fundamentális kód uralmának vannak alárendelve. Olyan szimbolikus rendnek tehát, amelynek abból származik a történeti változékonysága, hogy bár nélküle elképzelhetetlen a tudás bármely formájának kialakulása, ő maga mindig az információforgalmazás kultúra- és korszakspecifikus szabályrendszereként érvényesül. Ezek a köztes rendek – melyekben ily módon kultúra- és korszakspecifikus világértelmezések testesülnek meg – egyrészt ismertebbek, köznapibbak, mélyebben gyökerezők és megbízhatóbbak, mint az őket kifejező szavak, gesztusok és észleletek, másrészt viszont szolidabbak, eredetibbek és „igazabbak” az őket explikáló elméleteknél.⁹ A korszakok így konstituálódó világértelmezései tehát éppen azért nem képeznek teleologikus történeti egymásutániságot, mert – mindig diszkurzív rendek lévén – sohasem transzcendens tényezőkből vezethetők le, hanem csak a vizsgált szellemi terület (korszak, kultúra) „archeológiája” képes feltárni őket előttünk. A világról való általános tudásnak, a világértelmezésnek mindig van tehát valamilyen diszkurzív rendje, de éppen, mert diszkurzív rend, sohasem szükségszerű, hogy egyetlen átfogó normatíva kizárásosságával szerezzen érvényt magának.

A szimbolikus rendek ilyen diszkurzív gyakorlat kialakította szabályai teszik lehetővé számunkra, hogy a történő megértés nem-transzcendáló értelmezésével nyissunk horizontot az irodalomértés történeti változásainak mikéntjére. Ha ugyanis abból indulunk ki, hogy a történő megértés képzetében éppen „a jelenvalóság létét konstituáló megértés”¹⁰ fejeződik ki, akkor a történetiség valójában azért fogható föl „az itt-lét (időiségen alapuló) létmódjaként”,¹¹ mert – hermeneutikai értelemben – bármely történés (Heideggernél *kivetüléssel*, Droysennál *következményes* „közreműködéssel”) csak megértett alakban válik (történetileg) „igazzá”. S ugyanakkor, minden megértés innen eredően lesz mindig időbeli, tehát *történeti* is: a tapasztalatban részesülő megértésnek mindig történés-struktúrája van. Történés és megértés ilyen egymásrautaltságát azért szükséges hangsúlyoznunk, mert az „igazság” időbeli konstituálódása sohasem tetszőleges műveletek eredménye: „Lang ist die Zeit, es ereignet sich aber das Wahre” – ahogy Hölderlin *Mnemosyné*jében olvasható. Vagyis: az igaz(ság) nemcsak történik, hanem mindig az igaz(ság) történik meg.

Ennek a nem-önkéntes alakban bekövetkező időbeli összekapcsolódásnak azért kell mindvégig kitüntetett figyelmet szentelnünk, mert az irodalomértelmező diszkurzus hagyományában beálló változásokat csak így érthetjük a maguk történeti interakcióinak függvényeként. Az irodalomértelmezés elő-

feltevéseinek „archeológiája” a 20. századi magyar irodalomfelfogás – döntően filológiai módra historizáló – hagyományában meglehetősen egyoldalú képet mutat. Éspedig mindenekelőtt az irodalmiság fogalmában implikált esztétikai hatásfunkciók értelmezése – közelebbről is a nekik tulajdonított jelentőség mértéke – tekintetében. Feltevésünk szerint e hagyomány egyoldalúságának tudható be, hogy ma számos olyan kortárs – hagyományos és modern – értelmező eljárás jutott abba a csapdahelyzetbe, ahol az irodalmi jelenséggel szemközt a saját előfeltevéseiről, rosszabb esetben pedig kifejezetten az önmagáról való beszéd tölti ki „a tudomány problémamegoldó képességeinek”¹² a terét. Hogy persze ma miként látjuk ezt a hagyományt, nagymértékben éppen ettől a helyzettől függ. Következményei úgy tartalmazzák egykori értékkomponenseit, hogy azoknak jelenleg elsősorban a de-literarizáló hatását teszik láthatóvá. Egyúttal tehát kérdésessé is.

Hogy az esztétikai hatásfunkciók komplexitása milyen logika szerint bomlott meg a modern magyar irodalomtudományi tradícióban, azt a kulturális emlékezettel párhuzamosan zajló felejtés szemiotikája felől lehet láthatóvá tenni. De csak annak nyomán, ha előzőleg már le tudtuk írni azt a hiányt, amellyel mai irodalmértelmezésünk egésze küszködik. Hiszen, ahogyan a tradíció kibontakozásának megvannak a „képződési” technikái, ugyanúgy egyidejűleg létezik az ellentétes tendenciák rendje is. „Minden paradigmában – írja Renate Lachmann –, amelyek a kultúra mnemonikus konstrukciója alapjául szolgálnak, benne rejlik a felejtés mozzanata, a látványos törlési akciók értelmében vett felejtés, a felejtés mint visszavonulás a jelek birodalmából és mint ígéret vagy fenyegetés.”¹³ Mert ne feledjük, a magyar romantika kibontakozása korábban mennyire jellemző még ennek a kölcsönösségnek a transzparens jelenléte – természetesen egy akkor tradicionalistának számító költő gondolkodásában:

Ó, a poézis rózsaszín ujjai
Fonják azt az öröm gyenge virágiból:
Örömrre intve csalta össze
A vadonok ridegült lakóit.

Most a halandó, mint ama büszke lyány,
Villámfénybe vonult isten ölen enyész:
A szent poézis néma hattyú,
S hallgat örökre hideg vizekben.
(Berzsenyi: *A poézis hajdan és most*)

A magyar irodalom történetének egyik leglátványosabb „törlési akciója” idején még valóban annak vagyunk tanúi, hogy az emlékezet nem gondolható a felejtés jelentése, sőt – itt: negatív értelmű – *jelentősége* nélkül. Föltehető azonban az is, hogy *A poézis hajdan és most* azért foglal állást a múltbelitől való elválasztottság megszüntethetősége mellett, mert az egész verset az emlékezet és a felejtés együttállásából képződő értékhorizont feszültsége határozza meg. A „néma hattyú” – a „szent poézis” jellegzetesen antiromantikus *allegóriája* – hallgatása annak ellenére időleges, hogy a vers fordulópontján öröknek tűnik némasága. Mert éppen az emlékezet produktív potenciálja az, ami lehetővé teszi a jelen-nem-levő *nem-identikus* „visszahozatalát”. A hajdani szent poézis – a görögöknél a teremtés folytatója – szellemét az szólaltathatja meg újra, amit valaha éppen e poézis hívott életre: a(z esztétikai) gyönyör(ködtetés) elve. Az emlékezet Berzsenyinél azért lesz tehát korszakos jelentőségű, mert a művészet veszendőbe ment „lényegét” őrzi. Így az esztétikai élvezet képessége (mint egykor a művészettől nyert kompetencia) lesz az az erő, amely újból „megszólaltathatja” az örök ideálok beszédét. Nem az önmagával azonos egykori költészetet tehát, hanem annak *funkcióját* kelti ismét életre. Döntő itt, e korszakfordító periódusban, hogy a poétikai gondolat fenntartja az esztétikai hatásfunkciók majd hamarosan megbomló egységét: a költészet megszólalásához Berzsenyinél még nélkülözhetetlen a befogadó. Másképpen szólva, a recepciós készség és aktivitás ekkor még nincs kirekesztve az esztétikai kommunikáció funkcionális modelljéből: „Gyönyörre nyílt szív nyiladozza / a szeretet csuda két virágít: / A szent poézist és a dicső erényt...”

Az esztétikai hatásfunkciók megbomlása

Foucault szerint az európai irodalmi diszkurzus rendjében akkor áll be az egyik korszakos érvényű változás, amikor az irodalom a 19. század közepétől fogva mind erőteljesebben kezdi ellensúlyozni a nyelv szignifikatív működését.¹⁴ Itt persze nem a reneszánsz irodalmi jelhasználat egyfajta automatikus helyreállításáról van szó. Ami lassanként bekövetkezik, az mind határozottabb elutasítása a diszkurzív rend ama fundamentális kódjának, amely a 17–18. században a diszkurzus peremén elhelyezkedő irodalmiságra is szignifikatív beszédformákat kényszerített rá. A klasszikus reprezentáció nyelvszemlélete az esztétikai hatáselvek egységét folytonosan jel és jelölt analitikus „összetartozása és elválasztottsága” felől támadta, és végső soron egy olyan egyetemes grammatikai modell kiterjesztésével aknáztta alá azt, amelyben „a nyelvtanilag korrekt beszédet egy prestabilizált harmónia teszi

a logikailag hibátlanul kombinált »képzetek« közvetlen és megbízható reprezentációjává”.¹⁵ Az irodalom klasszikus „szemantizálódása” ugyanis nagyjából azt jelentette, hogy a 18. század folyamán eluralkodó közlésformák épp azt a hagyományt bontották meg, amely fenntartotta az esztétikai hatásfunkciók – *aisztézisz*, *poiésisz*, *katharsisz* hármassága képezte – egységét.¹⁵ Berzsenyi poétikai szemléletmódja – miközben át meg át van itatva már a szemantizált diszkurzus sajátosságaival – szemléletmást olyasvalaminek a nyomait őrizi még a nem-szignifikatív irodalmi jelhasználatból, ami Jauß szerint a romantikus zseniesztétika kibontakozásával ment végül veszendőbe.

Hogy ez a – mindvégig a klasszikus reprezentáció nyomása alatt álló – hatásesztétikai egység a 18. század folyamán bomlik meg, azzal magyarázható, hogy a romantikával ugyan kezdetét vette a reprezentációs episztémé felszámolása, de éppen az az esztétikai hatáselv nem nyert új igazolást, amellyel az irodalom – Foucault felfogásában – még a klasszikus korszakban is képes volt emlékeztetni a nyelv nyers, a diszkurzustól folyvást elfedett léteire. Más oldalról Jauß is úgy látja, hogy maga a romantika sem tekinthető kizárólag a termékenyítő impulzusok korszakának, hiszen az esztétikai tapasztalat történetében meglehetősen kérdéses örökséget adott tovább. Mert, mint írja, a romantikához kapcsolódó, „önmagát élvező szubjektivitás mint az esztétikai élvezet új ideája ugyanakkor adta fel a *sensus communis* társas szimpátiára utaló nevét, amikor a zseniesztétika végérvényesen kiszorította a retorika hatásesztétikáját. Innen számítható a művészet mindenfajta élvező tapasztalatának hanyatlástörténete.”¹⁷ Ez az önmagára visszavonatkozó szubjektivitás ugyanis nem tartalmazza már a másságra irányuló hatás esztétikai funkciójának *kommunikatív* komponensét.¹⁸ Az alkotó (akiben a művészet Kant szerint már saját szabályait teremti) az addig közös – mert a receptív kompetenciáktól is megerősített – szabályok világa fölé emelkedik: az irodalom hiába emlékeztet „a nyelv élő léteire”,¹⁹ az esztétikai kommunikáció modellje elveszti azt az egyensúlyát, amely oly mélyen bele volt írva – még egy Csokonainál is – a retorikai hatásesztétikák normáiba. (Mert itt persze nem arról van szó, mintha a romantika előtti korszak nem tartalmazta volna a zseni-gondolatot. A különbség azonban a tekintetben nagyon is számottevő, hogy a retorikai hatásesztétikák idején a zseni-képzethez individuum fölötti gondolkodás-képletek és stílusmagatartások társultak. Lényegében Herder 1773-as Shakespeare-tanulmánya az első, amely szerint a zseni már nem „szemben” áll a történelemmel, hanem éppen azért születhetik, mert *van* történelem. „A zseni eredetiségét és egyedülálló individualitását történeti helyzetének egyedisége indokolja.”²⁰)

Az esztétikai tapasztalatnak – a retorikai hatásesztétikák *movere–docere–delectare* típusú fogalmaiban őrzött – teljessége úgy bomlik meg, hogy a történeti értelmezések innen fogva vagy a kommunikatív (*katharszisz*), vagy a receptív (*aiszthészisz*), vagy pedig a produktív (*poiészisz*) szempontot hanyagolták el és iktatták ki az esztétikai hatásfunkciók köréből. Mindegyik hasonló esetben lehetetlenné téve az esztétikai tapasztalatnak „a más élvezetében való önélvezetként” történő meghatározását. Legalábbis, ha elfogadjuk az esztétikai tapasztalatnak azt az önmagát történetileg folytonosan igazoló értelmezését, mely szerint „az esztétikai élvezetnek a más élvezetében való önélvezetként történő meghatározása [...] az értő élvezet és élvezve értés elsődleges egységét feltételezi, és helyreállítja a német szóhasználatához eredetileg hozzátartozó 'részesülés' és 'elsajátítás' jelentéseket. Az esztétikai magatartásban a szubjektum már eleve is mindig többet élvez, mint pusztán önmagát: megtapasztalja önmagát, amint elsajátít valamilyen tapasztalatot a világ értelméről, mely értelmet számára egyrészt saját teremtő tevékenysége, másrészt a másik tapasztalatának átvétele tárhat fel, valamely harmadik helyeslése pedig megerősíthet. Az esztétikai élvezet, amely ily módon az érdek nélküli szemlélődés és a próbára tevő részesedés közti lebegésben megy végbe, egyik módja önmagunk más tapasztalatában megvalósuló érzékelésének.”²¹

A semmi hiányának elvéből kiinduló (negatív) ontológiai gondolkodás és az általános reprezentáció diszkurzusára berendezkedett episztémé²² a 18. század végén és a 19. század elején mindenekelőtt azzal hatástalanítja az esztétikai hatásfunkciók egységének képzetét, hogy a történetiség vonzásába került irodalomértelmezést teljességgel kiszolgáltatja egy olyan szemantizációs folyamatnak, amelyben az igaz–hamis oppozíciók analitikus törvényei, a különbségek és a hasonlóságok klasszifikációs elvei, illetve a történelem során veszendőbe ment humán teljesség visszaszerzésének vágya határozzák meg az emberről való gondolkodás fundamentális kódjait. A szavak és a dolgok esztétikai rendjében ekkor kerül szembe egymással élvezet és elidegenedés.²³ Hegel háromfázisú történetfilozófiai rendszerében a művészet csupán a külső érzékletesség formáit képes megalkotni, így csupán a legkevésbé tökéletes formációját képezi az abszolút szellem birodalmának. Az *Esztétika* szerint pedig a szépnek a „látszásban van az élete,”²⁴ ami azután értelemszerűen magában hordozza tehát az – igaz–hamis ismeretértékek kritériumaival megítélhető – *tévesztés* lehetőségét is.

Schiller – aki az esztétikai levelekben folyvást a töredékesség, a teljesség elvesztésének következményeit panaszolja – abban látja a humanitás feladatát, hogy „a szabadság leányaként”²⁵ értett magasabb művészet segítségével

„helyreállítsuk azt a totalitást, amelyet a művészet szétrombolt.”²⁶ Az addigi, illetve a „magasabb” művészet közötti érték jellegű különbségtételnek ugyanaz az eredete, ahonnan a világteljességet újraalkotó emberi (esztétikai) teljesség elve is származik. Mert miközben Schiller jórészt Kantra hivatkozik, itt valójában a dolgok rendje – lényeg és látszat, teljesség és parcialitás, igaz és hamis ellentéteiben leírt – hegeli felfogásának esztétikai változatát formálja meg. Az esztétikai állapot különlegessége Schiller szerint abban a teljességben van („ein Ganzes in sich selbst”²⁷), amely egyedül részesíthet az időből kiragadottság tapasztalatában. És mint ilyen, ama fajtáját teremti meg az (esztétikai) szabadságnak, amely egy magasabb, az *igazi* cél szolgálatába állítható: „Egyszóval – olvasható a 23. levélben – nincs más út az érzéki ember értelmi emberré tételéhez, mint hogy előbb esztétikaivá tegyük.”²⁸ Az ember(iség) tökéletesedését szolgáló művészet gondolata jellemző módon Kanthoz is inkább ott kapcsolja hozzá Schiller érvelését, ahol az túlvezethető az ítéletképzés közösségének *esztétikai* karakterén. Mert Kant ízlésfogalma (túl azon, hogy korlátozza a zseni-gondolat tetszőleges értelmezését is) szubjektív eredetű ugyan, de alapvetően – a *sensus communis* egyik fajtájaként – a közösségképző ítéletalkotás funkcióival van felruházva. Ezt a funkciót Schiller jellemző módon szintén az embert tökéletesítő esztétikai nevelés gondolatához igazítja hozzá: „Az ízlés nemcsak boldogságunkat segíti elő, hanem *civilizál* és *kulturál* is bennünket.”²⁹

Eltekintve most azoktól az ismétlődő jellegű helyzetmeghatározásoktól, amelyekeken keresztül a romantika a repetitív eredetiség logikájával értelmezte át a klasszika irodalomfelfogását, a fentiekkel csupán annak a folyamatnak a kezdőpontjaira kívántunk utalni, amely bizonyos szempontból már a magyar irodalomértés tudományos formáinak kialakulása idején elválasztotta az irodalomszemléletet az esztétikai tapasztalat élvezet- és gyönyörködtetés-elvű értelmezésétől. (Toldy Ferenc irodalomtörténete még meg sem jelent, amikor Heine, Stendhal és Victor Hugo – a retorikai hatasesztétikát éppúgy elutasítva, mint a klasszikus-romantikus művészetideált – már a *művészeti* korszak végét hirdették.) A gyönyörködtetés és kogníció egyensúlyaként értett esztétikai tapasztalat helyett olyan mintákat adott tehát tovább ez a hagyomány, amelyeken keresztül az önmaga identikus megértésére törekvő magyar irodalomértelmezés szükségszerűen lépett a korai historizmus herderi útjára. Hisz Toldy normaképzésében valóban az az elv uralkodott, mely szerint annak kell láthatóvá válnia a nemzet irodalomtörténetében, milyen eszközökkel teremtett magának kultúrát, művelődési tudatot és – kultúrmorfológiai értelemben vett – közösségi identitást az a nép, amelynek a nyelven az idők folyamán ezek a művek megszülettek. Ám ezzel a magyar

irodalomértelmezés nemcsak annak igényét adta fel fokozatosan, hogy *irodalmi* történetiségként értse meg saját irodalmának történetét, hanem arról is lemondott, hogy az *esztétikai tapasztalat* történeti valóságát részévé tegye az irodalomértelmezésnek. Az előbbi anomália megszüntetésére egészen Horváth János *Magyar irodalomismeret*éig (1922) kellett várnunk. Az esztétikai tapasztalat történetiségének elvét azonban Horváth János is elutasította. Az irodalmi tudat alakulástörténetébe nyilvánvalóan ezért nem értette bele az esztétikai tapasztalat összehasonlító és antropológiai szempontjait: „A művésziesség elvével haladva végig – írja –, oly pusztítást kellene véghezvinnem a régiségben, amely ellen minden történeti érzék felháborodva tiltakoznék.”³⁰ (Az ún. művésziesség elvének *effajta* meghatározása és elválasztása az irodalmi tudattól nyilvánvalóan a legbeszédesebb tünete annak, milyen horizontból hanyagolta el Horváth János – alighanem tudatosan – az *esztétikai* tapasztalat történeti horizontváltásainak vizsgálatát.)

A művésziesség ugyanis az irodalomtörténeti folyamat olyan célértékeként tűnik itt elénk, mint amelyekben végül az irodalmi tudat fejlődésének kiteljesedő stádiuma konkretizálódik. A művésziesség elve mint az irodalmi tudat alakulásának temporalitásától elválasztott történeti produktum így értelemszerűen transzcendálja is a nemzeti irodalom történeti valóságát. Hiszen ennek az értéknek a megvalósulása magának az irodalmi folyamatnak a célbaérkezését testesíti meg. Éspedig olyan célbaérkezést, amelyet Horváth János maga is egyfajta „végállapotnak” fog fel: „A művészi követelmény – írja erről a stádiumról – teljes érvényben van és marad is; sőt, mai felfogásunk szerint ez legfontosabb feltétele az irodalmi jellegnek. Korunk irodalomtörténeti kézikönyvei is ezt a felfogást juttatják érvényre, midőn az irodalom fogalmának meghatározásában, több-kevesebb szabatsággal, helyet adnak a művésziesség jegyének is.”³¹ Nem véletlen tehát, hogy az esztétikai tapasztalat „művésziesség”-fogalmának metafizikai vonzatai Horváth Jánosnál éppen az értékelés újkartéziánus alapjait teszik láthatóvá. Mert az esztétikai tapasztalat legteljesebb formáját – s ennek később lesz majd jelentősége – ő sem a dialogikus, hanem a kontemplatív, obszervatív irodalomértésben pillantja meg: „Művészi jellegre törekvő irodalmunk eszerint három fokozaton ment keresztül Kazinczy óta. E három fokozat párhuzamosan követi a tartalom szerinti fejlődés mozzanatait. A tomácsoló és utánzó irodalomnak a nemzetközi klasszicizmus felel meg; a magyar történeti tárgyak irodalmának a magyarosodó romanticizmus, az egykorú magyar élettel való belső összeforrásnak pedig a magyar realizmus. Az elsőben az absztraháló, egyetemesítő józan ész, a másodikban a képzelet, a harmadikban a megfigyelés uralkodik...”³²

A magam részéről elsősorban az esztétikai tapasztalat horizontváltásaira irányuló vizsgálatok hiánya miatt és e hiány folytonosságának mind fenyegetőbb tudatában tettem kísérletet egy olyan irodalomtörténeti értelmező rendszer kialakítására, amely az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak nézetéből értelmezhetné az irodalom történetét.³³ E munkákban a történeti magyar irodalomtudomány *másik* anomáliájának elvi megszüntethetőségéből indultam ki, voltaképpen annak ellenére, hogy az irodalomtudományi diskurzus mai alakulása éppenséggel nem kedvez az irodalomtörténet-írás műfajának. Az irodalomtörténetet – Horváth Jánossal ellentétben – inkább egy átfogó, antropológiai érdekű történetiség részének tekintettem, mivel „tiszán irodalmi”³⁴ szempontok szerint nem ragadható meg a történelem irodalmi valóságának alakulása. A produkció és recepció kölcsönösségében ugyanis mindig az individuumfelfogás és a nyelvhez való viszony – antropológiai horizontban megmutatkozó – változásai képezik azokat a „korszak-küszöbököt”, amelyek nyomán az esztétikai tapasztalat elidegenedik korábbi önmagától. Éspedig úgy, hogy a folytonosság ilyen megszakításain keresztül teszi láthatóvá önmaga történetiségét.

Szubsztancializmus, kontempláció, allegorézis

Nyilvánvaló persze, hogy az irodalomértés hagyománya sem egyetlen eredetre, egyetlen kiindulópontra vezethető vissza. E szempontból az irodalom-értelmezés története maga is emlékeztet a recepció folytonosságában „továbbélő” mítosz létmódjára. Annyiban legalábbis – s ennek feltárása főként Blumenberg Lévi-Strauss-bírálatának volt az érdeme –, amennyiben itt sem sokat nyerünk egy-egy olyan kezdőpont felderítésével, amelyből a későbbi deformációk származtathatók. Az irodalom-értelmezésben sem a fokozatos és elmélyülő perfekció tárja eléink az interpretáció történetiségét, hanem inkább annak feltételezése, hogy a mintákon át való megértés mikéntje itt sem az időbeli és térbeli érintkezések sorozatában ragadható meg. Afféle pozitivista hatástörténetként értjük félre a recepciót, ha azt feltételezzük róla, hogy ebben a közvetítésben nagyobb szerepet játszik a produktivitásnál. Ilyenkor alighanem a diszkurzív kódok létének elismerésével látható be a legkönnyebben, hogy a genetikus elméleteket éppúgy terheli a kezdet állandóságának kényszere, mint a strukturalizmust a maga történetietlensége.³⁵ Az innen származó tradicionalizmus tehát ugyanúgy tévútra vezethet, mint az a felfogás, amelyik a jelentés konkretizációjának elvéből kiiktatja a tradíció befolyását.

Mindezek szem előtt tartásával abból kell tehát kiindulnunk, hogy, miként megértés révén következhet be minden tradíció helyreállítása, ugyanúgy a megszakítása is a megértés-történés eseménye. Vagyis, amikor az esztétikai hatásfunkciók egységének megbomlásában látjuk a 20. századi magyar irodalomértés hagyományának legfőbb anomáliáját, ez nem jelenti azt, hogy a retorikai hatáseesztétika Csokonai után megszakadó hagyománya valamiféle „hagyományfeledtségnek” képezné a nyitányát. Bár minden vég kezdete is valaminek, itt inkább arról van szó, hogy a hagyomány egy formájától való elválástódás következtében az esztétikai jelentésalkotásnak olyan komponensei épültek be az irodalomfelfogásba, amelyek hosszú időre meghatározták és alakították is irodalomértésünk folytonosságát. Vagyis a hiány nem mint hagyománykiesés van ma velünk, hanem mint az esztétikai alapviszony kommunikatív karakterének megbontását végrehajtó, azt elfogadó, tehát következményeiben is magunkévá értelmezett múlt. Mindez azonban csak akkor tapasztalható, ha a történeti megértést nem a klasszikus episztemológiai képlet szerint, azaz nem szubjektum és objektum viszonyaként fogjuk fel. Hiszen akkor meg sem láthatjuk azt az ontológiai összefüggést, amely a történeti alteritás és a jelenbeli kérdések modusza között fennáll. A csak *ismeretként*, az „objektív megismerés” eredményeként jelen levő múlt nem alakíthat mássá bennünket. Nem, mert nem bennünk van, hanem kívül rajtunk. Vagyis, ha csupán amolyan irodalomtudományi ismeretként tudunk a retorikai hatáseesztétika hagyományának kihullásáról, azzal még nem tettük beláthatóvá a következményeit: a szemantikai allegorézis irodalomértelmező gyakorlatát, az „igaz világmegjelenítés” esztétikai követelményrendszerét, a dolgok „maradéktalan megértésének” interpretációs metafizikáját és a szabadság teleológiájához igazított irodalomkép funkciózavarait. A gyönyörködtetés és kogníció egyensúlyát elvesztő hagyomány továbbélése ily módon maga is uralmi diszkurzusként gátolja esztétikai kultúránk ezen egyoldalúságainak feltárhatóságát.

A hagyomány irodalomellenes komponenseinek felderítésére vállalkozó irodalomtörténészt módszertanilag ma az hozza nehéz helyzetbe, hogy – a fenti értelemben vett benneállás következtében – hermeneutikailag párhuzamosan és egyszerre kell tekintetbe vennie a megértés történeti és nyelvi megelőzöttségét. Egyrészt tehát azt, amit Koselleck a Gadamert köszöntő jubileumi beszédében így fogalmazott: „Az összes világtapasztalatnak a maga világértelmezésére való visszakötődése ugyanabból ered tehát, mint a nyelvi lehetővé-válása, és ezáltal történeti is, mint minden nyelv.”³⁶ Másrészt pedig azt, amit erre Gadamer válaszolt: „Az a nyelviség, amelyet a hermeneutika közepre helyez, nem csupán a szövegeké.”³⁷ Az irodalomtörténet

antropológiai – tehát az irodalmi „immanencián” túli – érdekeltsége is ebben az összefüggésben indokolható. Éspedig, ha úgy távolodik el mindenfajta irodalmi immanencia szubsztancializmusától, hogy „az irodalmi formák és tartalmak megváltozása mögött a világmegértés irodalmi rendszerében azokra a (funkcionális) újraelosztásokra ismer rá, amelyek megragadhatóvá teszik a horizontváltást az esztétikai tapasztalat folyamatában.”³⁸

A 20. századi magyar irodalomértés hagyományában csak így válnak láthatóvá azok a deformálódások, amelyeket annak ellenére sajátságos „diakrón transzportok”³⁹ tartanak fenn, hogy mindig szinkrón és térbeli értelmezések diffúzióján mennek keresztül. Babits irodalomfelfogásának esztétista tradicionalizmusát úgy viszi tovább Halász Gábor, hogy – Eliot felől „átorientálódva” – saját értelmezését kortárs nézetekkel folytatott dialógusokban alakítja ki, Németh László viszont egy Szabó Dezsőtől eredő nemzeti-kultúrmorfológiai folytonosságot erősít meg Dilthey és Ortega közbejöttével. Éspedig úgy, hogy az életösszefüggésből levezetett megértést a térségi indokoltágú – aufklérista eredetű – nemzetpedagógiai küldetés gondolattal társítva teszi egy új irodalomtörténeti kánon ideológiai alapjává. Az a tény tehát, hogy az irodalom-értelmezés antiesztétikai elemei a térbeli és szinkrón értelmezések folyamatos diffúziós kontrollja ellenére is fenn tudtak maradni, arra enged következtetni, hogy a modern magyar irodalomértés hagyományában sokkal mélyebben vert gyökeret az élvező-gyönyörködtető esztétikai magatartást megcsonkító szubjektív kommunikációs modell romantika kori változata annál, hogysem számottevő teret engedhetett volna az azokat részint már viszonylagosító elképzeléseknek. Elsősorban olyanoknak, amelyek már új határesetztétikai elemeket is felvonultattak a maguk értelmezői eszköztárában. Igen jellemző ugyanis, hogy Freud bizonyos határesetztétikai nézetei éppúgy nem találtak visszhangra nálunk, mint Piscator színházának elidegenítő játéknyelve vagy a hatvanas években kifejezetten favorizált Brecht – kontemplatív azonosulásmintákat elvető – dramaturgiája sem.

Az esztétikai élvezet megismerő teljesítményének háttérbe szorultával⁴⁰ lényegében nem volt különösebb akadálya annak, hogy az *aisthészisz*, *poieszisz* és *katharszisz* képezte egység annak a schilleri elgondolásnak a tengelyén bomoljék meg, amely a maga esztétikai utópiáját munka és élvezet, megismerés és gyönyörködés szembenállására alapozta. Babits irodalomtörténeti nézeteinek esztétikai implikációi többek között például azért értek meg jól a *Vojtina ars poétikájából* származó – látszás és lényeg viszonylatában értett – esztétikai elvekkel, mert az esztétikum létmódjának hegeli öröksége messzemenően összeegyeztethetőnek bizonyult Arany hagyománytiszteléssel. Annak ellenére, hogy Babits a hagyomány autoritását már sokkal mo-

dernebb alakban ismerte el, hiszen az ő felfogásában inkább Bergson tartamként meghatározott időbelisége szolgált alapul a kultúra klasszikus folytonosságának. A hagyományba való egyetemes belefoglaltság gondolata ezért zavartalanul összefért a művészi érték transzepochális elvének és Babits klasszicitás-fogalmának szubsztancializmusával – következésképp nem is állt útjában a teljesség-eszmény esztétikai kritériummá emelésének. Legjellemzőbb nála mégis az értéknek az időbeliségtől való szándékos, már-már programos elválasztása. „Nemes szellem – írja az *Ezüstkor* című esszében (1930) – nem hódol korának.”⁴¹ De hasonlóképp *Az európai irodalom történetében* is azt erősíti meg, hogy a világirodalom krónikása „az egységes és egyetlen Irodalmat idézi, mint egy nagy élő szellemet, amely született valaha Görögországban, s továbbélve és gazdagodva a kereszténység világlelkében, nem halt meg akkor sem, amikor ez a lélek nemzetek szerint széthasadozni kezdett. Árama átüt nemzetről-nemzetre, hol itt, hol ott ragyog föl s lüktet tovább s maig sem vesztette el egészen erejét s egységes lendületét.”⁴² A „nagy egyéniségek” „abszolút” irodalomtörténete itt a hagyomány képződésének teljesség-elvű, integráló elvont időbeliségét, és – főként – az önmagát továbbnemző irodalmi hagyomány szubsztancializmusát teszi láthatóvá. A tradíció Babits értelmezésében jellegzetesen azt a fajta folytonosságot testesíti meg, amelyik – az idő „esetlegességével” szemben felértékelte – *lényegibb* történelemnek a formája. A tradíciónak ebben az „önmozgásában” lesz azután megalapozva az örökség olyan autoritása, amely voltaképpen nincs kiszolgáltatva az időnek. A mindig jelen levő kiemelkedő értékek állandó párbeszéde teszi viszonylagossá a hagyományképződés temporalitását. Babitsnál nem a hagyomány függ a történetiségtől, hanem a történetiség az időtlen klasszicitástól: „Homéros fölébreszti Vergiliust, Vergilius Dantét és a századok nem számítanak. Egymás nyelvén felelnek egymásnak: ez a világirodalmi tradíció. Egymás formáit, képeit, témáit veszik át. Nincs tökéletes eredetiség. A világirodalomnak közös nyelve van, fegyvertára és kincsesháza.”⁴³ Ezért is emlékeztet Babits klasszikus alkotókról vallott felfogása a zseni-gondolatnak arra a Kant előtti formájára, amely szerint a kiemelkedő személyiség lényegében az esetleges és „mulandó” időiség *ellenében* alkot szabályokat s teremt *transzdiszkurzív hagyományt*. Még akkor is, ha Babits „arisztokratikus” világirodalmában elvileg csak az individualitás értelmében vett legnagyobb egyéniségeknek jut hely. Mert e felfogás szerint végső soron az ő idő fölötti párbeszédükben ölt testet az egyetemes szellemi-kulturális értékek folytonossága.

Halász Gábor, aki a konstrukció személyessége miatt ugyan erősen bírálta *Az európai irodalom történetét*, mélységesen osztotta annak történetietlen lá-

tásmódját. Persze nem abban az alakban, ahogyan azt Babits irodalomtörténete érvényesíti. Az *Irodalomtörténet és kritika* okfejtéséből világosan kiderül, hogy az ő szemében – Szerb Antalhoz hasonlóan – a 19. század historizmusa gátolja a „műélvezés jelenítő sajátságának” produktív kibontakozását. Mert míg Babits úgy vélte, a (mindig jelen levő) nagy alkotások nem szorulnak rá a történeti alteritás leküzdésének műveleteire, Halász Gábor távolról sem tekinti magától értetődőnek az esztétikai tapasztalatban való közvetlen részesülést. Az alkotás nála úgy áll benne a történetiségben, hogy bár léte e tekintetben nem vonható kétségbe, mégis rá van utalva a megszólaltatásra: „a lezajlott események csak kommentárt, a meglevő műalkotás részvételt kíván.”⁴⁴ Ez a részesülés nála már elengedhetetlen feltétele az egyidejűvé tételnek, a művét megszólaltató „jelenítésnek”. Historizmus-ellenessége ezért onnan származik, hogy a 19. századi történetiség-elvben a művek korhoz kötésének olyan restitutív hermeneutikáját észleli, amelyik az alkotásnak csupán „történeti” megszólaltatására alkalmas. Innen magyarázható, miért ragaszkodik inkább „a XIX. század előtti természetes helyzethez”,⁴⁵ pontosabban a dolgok olyan visszatérésének eszményéhez, amely már nem a Babitsé. Nem, mert a nem-identikus visszahozhatóság tapasztalatából kiindulva ugyan, de ő is irodalomértést gátló tényezőt lát a történetiségben. Ezért adja föl az esztétikai megértés időbeliségének elvét, akár a múlt ahisztórikus aktualizációja árán is.

A megértés történetiségének ilyen megszakításos eredetű elutasítása következtében meglehetősen különös és furcsa képlet áll elő Halász Gábornál. Mert a szellemtörténeti befolyással magyarázható *részesülés* esztétikai tapasztalata úgy válik elsődlegessé az ő értelmezésében, hogy a múlt jelenbe integrálásának mozzanata végül teljességgel ahisztórikus módon következik be. Éspedig a Babitséval ellentétes póluson: mert míg az esztétikai jelentésképződésben Babits erősen korlátozza a receptív megértés aktív részesedését, addig Halász Gábor a hagyományozottnak az érvényesülését a tradíció hermeneutikai megszakításának teszi függvényévé. Nem meglepő tehát az sem, hogy Halász éppen az egyéniség-felfogás rokonsága jegyében kapcsolódik aztán a legszorosabban Babitshoz. Mert lélektani esztétikum-felfogásuk ugyan különbözik egymástól (Halász a „lélek” fogalmán inkább egy Spranger előtti szellemtörténeti formulát ért, míg Babits kifejezetten a századvégi liberalizmus individuum-képzetéhez közelíti), ám abban teljes mértékben megegyezik, hogy mindkettőnek az esztétikai tapasztalat kitüntetetten produktív értelmezése szolgál alapul. A poiészisz-aspektus Babitsnál úgyszólván kizárólagos elsődlegességre tesz szert: világirodalmában rendre azokat az alkotókat értékeli magasra, akiknél a műalkotás mint a világot saját művé

változtató cselekvés jelenik meg. Dante műve azért bizonyul „a világ-irodalom legnagyobb költeményének”,⁴⁶ mert írója vele „visszaadott valamit a világnak”.⁴⁷ És évszázadok múlva Poe is azért bizonyul korszaknyitó szerzőnek, mert *A holló* zeneisége „maga látszik a lélek számára alkotni és jelenteni egy új túlvilágot, amelyben nemkevésbé szigorú rend és varázs uralkodik, mint emebben. Nem a »fantázia túlvilágát«. A fantázia minden túlvilága hitelét veszítette már.”⁴⁸ Halász Gábor ezzel szemben a befogadói részesedés irányában szélesíti az esztétikai hatásfunkciók hierarchikus, klaszszikus-modern elrendezését. Azzal a megszorítással kell azonban mindezt megállapítanunk, hogy a Halász-féle részesedés döntően még inkább a mű visszahozhatóságára, jelenvalóvá tételére korlátozódik, s kevésbé terjed ki az esztétikai hatásfunkciók teljességén át bekövetkező jelentéskalkotás egyenrangú kölcsönösségére.

Kettejük e beállítódásának közösségével magyarázható végül, hogy mind Babits, mind pedig Halász Gábor ragaszkodik ahhoz a produkcióesztétikai alapelvhez, hogy szerző és műve a romantikus *egyéniiség*tipikai előfeltevések szerint rendelhető egymáshoz. Az irodalomtörténet-írás műfaj eszményét náluk ezért alapvetően a *portré* jellegű ábrázolás módszertana alakítja. Babitsnál inkább a történeti folytonosság csomópontjait téve láthatóvá, Halásznál pedig a kritikai értelmezéshez odaértett megszakításos logikával. „A lélektani szempont – olvasható az *Irodalomtörténet és kritika* lapjain –, amely a koralakulás, ízlésváltozás és egyéni fejlődés áramában a helytállót keresi, a változások hordozóját, az akcideneciák szubsztanciáját. Egybeolvasztva vele a mű belsejébe hatoló kritikai műveletet, amely egy formának, szerkezetnek, nyelvnek, tartalomnak legkisebb útmutatását is felhasználja, hogy megragadhassa az alkotás értelmét. Mű és írója egymás *titkát* (kiem.: K. Sz. E.) vallják, technikai fogások és életkörülmények tanúskodó hadával. Az esz-
közöknek ezt a bonyolult keverését legjobban az irodalmi arckép bírja meg...”⁴⁹ Nem véletlen tehát, hogy – jól látható szubsztancializmusából következően – az irodalom-értelmezésnek ez a formája szolgáltatja ki magát a leginkább annak a poétikai dogmának, amelyik a magyar irodalomtudományban máig zavartalanul érvényesül: annak, amely szerint az írás bizonyosfajta (szemléleti, stilisztikai) egysége a szerző személyének azonoságában testesül meg.⁵⁰ Ez az értelmezés valójában az írói személyiség individualitásának, azaz: egyetlen valakinek tulajdonítja az irodalmi diszkurzus aktuális formáját. Amiből az irodalmi jelentésképződés történeti értelmezésére nézve az következik, hogy a szerző elvéből ilyenkor kirekesztődnek a hagyomány továbbította minták és a mindenkori jelen interakciójának személyiségen túli összetevői. Az így értett konfigurációkban a szerző

(irodalomtörténeti) helye ugyanis nem az interakciók individuális és személyen túli impulzusainak összegződési pontjaként rajzolódik elénk, hanem olyan pozícióként, amelynek minden strukturális eredetisége a szerző *egyéni* kompetenciáiból származik. Különösen Babits szemléletét jellemzi e felfogásnak az a változata, ahol a szerzői világkép átgondolt teljessége, az értelemadás bölcséleti dimenzionáltsága és a közlés mód összetettsége válik a poézisz-jellegű világalkotás legfontosabb feltételévé. „Dante – idéztük fenntebb Babitsot – *visszaadott* valamit a világnak” (kiem.: K. Sz. E.). Látható tehát: leginkább abban emlékeztet ez a klasszikus-modern esztétikai világkép a schilleri antinómiákra, hogy az új világok alkotása révén valami elveszítettnek a teljességét kísérli meg helyreállítani. Éppenséggel azért, mert az életvilágban töredékessé, viszonylagossá lett világtapasztalatot Babits is csak az esztétikai teljesség, a maradéktalan tökéletesség teremtményi potenciáljával véli újraalkothatónak.

A gyönyörködés és megismerés, az élvezet és kognitív értelemadás ellentéte azonban nem a század első harmadában éleződik ki igazán a modern magyar irodalomértés történetében. Jól szemlélteti ennek az együttállásnak az igényét még – minden konfliktusosság ellenére is – fenntartó Horváth János magányos vállalkozása. Azzal, hogy Horváth János a művésziesség elvét a magyar irodalom önelvűként felfogott történetisége alapján határozta meg és így el is választotta az esztétikai tapasztalat egyetemes történeti horizontváltásainak kérdésétől, lényegében olyan termékeny kompromisszumot kötött, amely ugyanakkor lehetővé tette számára az irodalmi alapviszony tisztán szellemi viszonyként való értelmezését. Köztudott, hogy Horváth János szintézise az irodalom-értelmezés önelvű tisztaságának megőrzése érdekében nemcsak a művészetelméleti vonatkozásokat igyekezett kizárni az irodalmi alapviszony kérdésköréből, de – mint Droysen a historikáéból⁵¹ – a bölcselieteket is: „Nem szabad kölcsönkérnünk mástól semmiféle sablont, sőt még csak általános filozófiai rendszert sem a magunk szintéziséhez.”⁵²

Az irodalmi alapviszony körültekintő sokoldalúsággal kidolgozott koncepciója ennek ellenére legalább három tekintetben bizonyult újszerűnek a tudományos magyar irodalom-értelmezés történetében. Az irodalom időbeli létmódjának feltárása itt ugyanis elsősorban annak a mintaszerű hermeneutikai műveletnek köszönhető, hogy Horváth János nemcsak az irodalmi tudat történetiségét feltételezi, hanem abból indul ki, hogy magát az irodalmi történetiség megértését is történetiség előzi meg. Éspedig az irodalomértés történő hagyománya. Ezért lehetünk éppen nála tanúi annak a ritka pillanatnak, amikor elődei örökségétől – az újszerűség valamely kritikai kinyil-

vánításával – nem egyszerűen elhatárolja magát, hanem kiváló történeti-hermeneutikai érzékkel *valóban* meg is haladja azt. Ez a példászerű eljárás ott válik a leghatékonyabbá, ahol a Toldy–Beöthy-féle paradigma szubsztancializmusát megvilágítva éppen e hagyomány örököseként teszi láthatóvá tárgy és értelmezés egymásrautaltságát. Hiszen a Toldy–Beöthy-féle szubsztancializmus viszonylagosságát bizonyítva olyan új meghatározását adja az irodalmi alapviszonynak, amely – állandó és változó komponenseket magában foglalva – ezúttal kifejezetten a hagyománytörténés folyamatában való értelmezői benneállás horizontjából nyeri el a maga indokoltságát. Nem metafizikai tehát, hanem mélyen történeti-időbeli feltételezettségű: „S hogy a nemzeti eszme gyűjtőszempontja nem is alkalmas a teljes történeti anyag rendszerezésére, az már csak az ily szempontú rendszerezéseknek azon belső ellentmondásaiból is kiderül, hogy valamennyien ismernek egy »nemzetietlen« kort is, sőt – sajnos – legújabbban már kettőt. Ami egy fejlődő lényegben egyszer megvan, másszor nincs meg, az nem saját és kizárólagos elve e fejlődő lényegnek, csak legfeljebb egyik, bár nagy horderejű mozgatója.”⁵³ Ennek a szempontnak az indokolt feladása azonban nem sérti az igazság történéseit, legalábbis, ha azt nem valamely időn kívüli és a hagyománytörténés „fölött” elhelyezkedő instanciaként gondoljuk el. Hiszen: „ha nem tettük is meg eleve vezérelvül a nemzetit: nemcsak tudományos igazságban, de magyar eredetiségben s nemzeti értékben sem fogunk elmaradni nagy-érdemű elődeink mögött.”⁵⁴

Az irodalomnak ez az önelvű értelmezése annyiban ugyan kétségkívül a romantikus hagyományból táplálkozik, amennyiben az egyes nemzeti irodalmak individualitását „történelmi határozományaik” különbözőségére vezeti vissza. Másik kiemelkedő érdeme azonban éppen abban van, hogy – még ha ilyen történeti szempontot érvényesítve is, de – beláthatóvá tudta tenni a mindenkori hagyomány változékonyságát. Mert ha elfogadjuk, hogy az irodalmi alapviszony alakulásának nemcsak nyelvi (formai), de történeti előfeltételei is vannak, akkor ebből az következik, hogy „amit valamely kor irodalmi élete az összes készletből magára nézve aktuálisnak tud, s az eleven irodalmi viszonyba bevon: az jelenti e kor szempontjából az *irodalmi hagyományt*. Ekként minden korszak állást foglal vagy foglalhat a múltbeli készlettel szemben: változó tehát az irodalmi hagyomány mozzanata is.”⁵⁵

A harmadik – és legfontosabb – mozzanat azonban mégiscsak az, hogy Horváth Jánost végül e két előző szempont segíthette hozzá az irodalmi alapviszony *kommunikatív* összefüggésként való meghatározásához: „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével.”⁵⁶ Ez a minden valószínűség szerint Wilhelm Scherertől átvett gondolat persze már nem a maga

pozitivisták alakjában éled újjá Horváth Jánosnál. Be kell azonban látnunk, hogy Horváth – a recepciót saját jogaiba még Mukařovský előtt visszaállító – értelmezése azért maradt mégis foglya az utóromantikus hagyománynak, mert végül mégsem aknázták ki a maga hermeneutikai lehetőségeit. Megfigyelhető ugyanis, hogy a hagyomány változékonysága és a művek jelentésképző lehetőségei között Horváth János nem tételez fel kölcsönösséget. A hagyomány változhat ugyan, de ő maga nem aktív részese e változásoknak (kieshet vagy bevonható a „közemlékezésbe”): az aktualizált múlt nem alakíthatja a recepciót, amikor abban „újraéled”. A művek jelentésalkotása viszont ellenkező hatásirányban működik: az időben változatlan szövegek az összegződő recepció jegyében sokasítják olvasóikat, közönségből végül közösséget formálva: „a mű változatlan marad, s a maga évszázadokon át szaporodó sokfejú közönségét egyaránt a maga képére teremtheti át, közösséget teremtő szilárd tényezőként maradhat fenn.”⁵⁷

Ezen a ponton mutatkozik talán meg leginkább annak az eljárásnak a kiteljesíthetlensége, amely oly sikeresnek bizonyult a 19. századi szubsztancializmus felszámolásában. Mert Horváth itt azzal teremt új, jelentéstani szubsztancializmust, hogy kommunikációs modelljének kölcsönösségét nem terjeszti ki az irodalmi jelentésalkotásnak sem a történeti, sem pedig interpretációs dialogicitására. Nem utólag kialakult irodalomhermeneutikai elveket kérünk tehát számon Horváth János korszakos jelentőségű irodalomtörténeti szintézisének, amikor jelezzük: végső soron az ő kommunikatív irodalom-meghatározása is visszahátrált a produktív esztétikai szempontot kitüntetető pozíciókhoz. Mert formálisan hiába értette kölcsönösségként ezt a kapcsolatot. Akkor, amikor egyenjogúsította, de csupán passzív funkcióira korlátozta a befogadást, a változó tartalmú irodalmi alapviszony állandóságát automatikusan mégiscsak a jelentésalkotás változatlanságában alapozta meg. Azt lehet mondanunk, az irodalom-értelmezés önelvűségének szándékolt bölcséleti reflektátlansága visszaható érvénnyel érezteti itt a maga következményeit. Mert Horváth János az önelvűséggel még egyensúlyban képes tartani a schilleri dichotómiákat: a nemzeti elv és az irodalmiság elve az irodalmi tudat történeti értelmezésével elkerüli a transzcendáló szembeállítás kizárásosságát.

Nem kerüli el viszont a 18. század végének másik csapdáját, az esztétikai hatásfunkciók kölcsönösségének megbomlását. Az irodalmiság lényegének korszerű, kommunikatív meghatározása olyan hegeli konstrukciót termel újra, ahol a történeti szempont sem képes felszámolni a mind magasabb szintű kifejlésben konstituálódó szellemi önmegértés *produktív* jelentését. A szellemi alkotások értéktermelésének egyirányúsága az irodalmi hagyomány

mány allegorézis-elvű értelmezését rejtí magában: nem a szövegekkel folytatott recepciós párbeszéd időbeliségéből s e folyamat nyitott történeti alakulásából indul ki, hanem annak céljellegűségéből. A cél megvalósultának pillanatai képezik azokat a kitüntetett értelmezési helyeket („nyugvópontokat”), ahol az irodalmi értéktermelés átfogó „jelentései” végül azonosíthatóvá, megfejtethetővé válnak. Az önmagát önmagában szemlélő irodalmi tudat Horváthnál döntően tehát olyan *szellemi* tényező, amelyben egy nyelvi és kulturális közösség irodalmi-esztétikai jelentésalkotása összegződik, irányt és értelmet nyer: „...minden megelőzőt felfogónak, magában foglalónak az *irodalmi tudat* mozzanatát találtuk. Ez a fejlődés végső eredője, belőle tehát visszakövetkeztethetni a fejlődés minden előzményére, s hozzá mint nyugvóponthoz odavezethetni egy korszak irodalmiságának minden erejét, ágát.”⁵⁸ Egy-egy korszak irodalmi tudatának e koncepciójából a világértelmezésnek az az antropológiai dimenziója hiányzik, amely végül az általánosabb diszkurzív világtapasztalat felől tehetné beláthatóvá az irodalmi tudat változásainak alapjait. S éppen az ilyen típusú reflektáltság hiányzik Horváth János irodalom-értelmező rendszeréből is. Az, amely hermeneutikai úton a történeti megelőzöttség ama tapasztalatához vezet el, ahol a múlt jelen felőli, következmény-jellegű megértése már nem kerülhet szembe a „genetikus” történetiség objektivistá megértésszéményével. Ezek viszont – miként interpretáció és allegorézis – Horváth Jánosnál is csaknem mindig szembenállnak egymással.

Szerb Antal irodalomtörténeti munkái viszont azt mutatják, hogy a magyar szellemtörténet lényegében nem sokat tudott kezdeni a Horváth János által új formában visszanyert történetiséggel. A szellemtörténészek ugyanis szembehelyezkedtek az irodalom esztétikai autonómiájának gondolatával s az irodalom lényegét a (kor)szellem filozófiai vagy lélektani önkifejezésével hozták összefüggésbe. Idegenkedtek ugyan az irodalomalkotó szellem bármely transzcendáló meghatározásától, de annyiban ők is szubsztancializálták az irodalmi jelenséget, amennyiben a kultúra *emberi* produktumokban tárgyasuló „beszédéként” értették a jelentésképződést. Ennek a „beszéden” át megnyilatkozó *egyéniségnek* azonban döntően nem poetológiai horizontban keresték az ismérveit. Nagyon is jellemző Szerb Antalra, hogy az egyéni karaktert sohasem a szöveg poétikai megalkotottságából próbálta meg származtatni, hanem a pszichológiai irányultságú szellemtörténet – gyakran fogalmivá egyszerűsített – típus- és alkattani alakzataiból. „A diadalmas új életérzés – írja a preromantikus érzékenységről – egyik legközpontibb vonása a szentimentalizmus. Az emberek közelebb akarnak jutni önmagukhoz, és érzelmi önmagukat fedezik fel. Az emberek érezni akarnak az érzés ked-

véért. »Libido sentiend« mondotta Szent Ágoston.”⁵⁹ Ebben az értelmezésben Berzsenyi lírájának éppúgy valamely történeti-egyéniiség-tani alapkarakter képezi az alapjait („gyógyíthatatlan, emésztő melankólia”⁶⁰), mint Jókai regényírásának: „A gyermekiesség Jókai lényének alapvető vonása és műveinek legfőbb varázsa.”⁶¹ Azaz, az egyénítő művészi komponensek felkutatásának szándéka nem a műközpontúság vagy a szövegiség irányában bontakozik ki, hanem a műbeli közlés egyéni karakterének olyan feltárására törekszik, amely az alkotói teljesítményt egy-egy nagy irodalmi korszak jellegzetes szerepkészletének, megnyilatkozásmódjának vagy „életérzésének” konkretizációjaként határozza meg. Az értékelés gyakorlatában ez a szempont aztán szükségszerűen tér majd vissza a „valóságos” és a „látszatbeli”, illetve az „igazi” és a pusztán „divatos” alkotta dichotómiákhoz: „A lélek reszkető érzékenysége – írja például Kölcseyről –, amely kortársainál mint a szentimentális divat affektációja jelentkezett, benne emésztő valóság volt.”⁶² Mindez nagy valószínűséggel azért következik be újra meg újra hasonlóképpen, mert Szerb Antal sem a – művek és formák, nyelvek és stílusok interakciójából keletkező – *poétikai* műalkotást, hanem igazából mindig az *alkotót* tekinti az irodalomtörténeti időbeliség egyedi „konstrukciójának”: „...minthogy Goethe Goethe – olvasható explicit hatásossággal *A világirodalom történetében* –, személyes élménnyé és az élményen át alkotássá (kell) tenni e törvényeket.”⁶³ Manifeszt egyértelműséggel pedig a *Száz vers* utószavához illesztett életrajzi jegyzet tanúsítja ugyanezt: „Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832). Ő volt Goethe.”⁶⁴

Életfilozófiai, kultúrmorfológiai, illetve tipológiai indíttatásuknak köszönhetően a szellemtörténészek két fontos szemponttal mégis gazdagították az irodalom-értelmezés modern hagyományát. Mivel a pozitívizmus előreható, additív hatástörténete helyett „élő összefüggésnek”⁶⁵ tekintették az irodalom történetiségét, a művek *jelenlétének* módozataira fordították a figyelmüket. Így – ha letértek is a Horváth János nyitotta útról – olyan irányban sikerült szélesíteniük az irodalom-értelmezés mezőnyét, amely a műközpontúság akkor még kifejezetten újnak mondható hagyományát teremthette volna meg. Az iskola azonban képtelen volt beváltani a benne módszertanilag körvonalmazódó lehetőségeket. Elsősorban azért, mert legfölkészültebb alakjai – Thienemann például – nem írtak irodalomtörténetet. Annak a Szerb Antalnak viszont, aki írt, sem a gondolkodástörténeti, de különösen a poetológiai felkészültsége nem volt olyan elmélyült, hogy nála alakulhattak volna ki egy új, műközpontú irodalomtörténet-írás mintái. Ehhez ugyanis a szellemtörténeti módszernek több érzékenységet kellett volna tanúsítania a feno-

menológiai alapozású close reading, az explication de texte vagy a Kunst der Interpretation szövegközelség-igénye iránt.

A magyar irodalmi szellemtörténet azonban túlnyomórészt lélektani orientáltságú maradt. Amikor annak tipológiai módszerét meg tudta haladni és irodalmi érdekűvé tette, akkor távolodott legmesszebb a filologizmus hagyományától. A szerző-funkciót Szerb Antalnak részben még a „kifejező-dés gyűjtőpontjaként”⁶⁶ értett biografista elvtől is sikerült elhatárolnia. Az irodalmi tárgy történet és a hatástörténeti összehasonlítás hívei – írja *Magyar irodalomtörténetében* – „még nem vették észre, hogy az irodalmi jelenségek egy egész részei, és nem megyünk sokra, ha elszigetelten vizsgáljuk őket”.⁶⁷ Nagyon jellemző, hogy a szellemtörténetnek ez az esszéista ága akkor kanyarodik el igazán Horváth Jánostól, amikor a tudományos visszatér hozzá. Mert az a meghatározás, amelyet Thienemann ad az irodalom történetiségéről, szinte maradéktalanul megfelel Horváth János felfogásának.⁶⁸ Ami-ben viszont túllép rajta, azzal a Maturana–Luhmann-féle önszervező rendszerek irányába mutat. Mert Thienemann sem ismeri el ugyan produkció és recepció kölcsönösségét, de Gundolf példájában már egy receptív „visszahatásokban” kibontakozó („organikus”) irodalomtörténet lehetőségét észleli. A magyar irodalomtörténet-írás modern hagyománya azonban – mi-ként a szellemtörténet tudományos vonulatát – évtizedekig nem méltányolta Thienemann-nak még azt a messze előre mutató megfigyelését sem, mely szerint az irodalmi hatás-tevékenységet „nem az átadó, hanem a befogadó fejt ki”. Legalábbis abban az értelemben, hogy „az aktivitás nem a múlt emlékeiből, [...] hanem a receptív jelenből indul ki”.⁶⁹

Azzal, hogy az esztétikai tapasztalat kommunikatív szempontját a mű-központúság igényéhez közelítette, a szellemtörténeti iskolának számottevő érdemei vannak modern irodalomértésünk történetében. De mert ezt a kommunikatív mozzanatot a mű, a stílus, a korszak individualitásában hangsúlyozta, attól az időbeli létmódtól szakította el, amelynek változó komponenseit oly aggályos pontossággal dolgozta ki Horváth János. Éspedig a tetszés és a gyönyörködés formáinak történeti megalapozására alkalmas alakban. Ennek hiánya – különösen a szellemtörténet esszéista változatában – a katharszisz-funkció olyan időtlenítéséhez vezetett, amelynek a belső ellentmondásai nem bizonyultak áthidalhatónak az „élő irodalomtörténet” fogalmában. Aligha véletlen tehát, hogy az esztétikum történeti horizontváltásokhoz kapcsolódó formáit oly értetlenül szemlélte Szerb Antal. Míg az „előző korszak” beteljesítőjeként értelmezett Proustot az „áttudatosítás” emlékezetének teljes megértés-igénye miatt becsüli nagyra, addig a nyelv Joyce-nál felszabaduló kreatív teljesítményében a megértés parcialitását kárhoztatja. Amiből

világosan látható az is, miért nem tudta a szellemtörténet sem helyreállítani aiszthészisz, poiészisz és katharszisz funkcionális egységét. Az élvező esztétikai tapasztalatból – a kontemplatív befogadás jegyében – Szerb Antal is kizárta a recepció jelentésteremtő teljesítményét: „A szavak – írja az *Ulysses*ről – önmagukért beszélnek, sokszor nem is fogalmi tartalmuk, hanem csak hangalakjuk a fontos, azok az eszmetársítások, amelyeket a szó hangzása kivált [...] halottakról vagy jót, vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész.”⁷⁰ A befogadó poiészisz-jellegű tevékenységének itt ugyanúgy zártak a távlatai, mint Babitsnál vagy Horváth Jánosnál.

Elmondható tehát, hogy modern irodalomértésünk uralkodó paradigmáját a harmincas évek közepéig az esztétikai hatásfunkciók olyan látens megosztottsága jellemzi, amelyben mindenekelőtt az esztétikai tapasztalat megismerési teljesítményének kognitív formája áll szemben annak gyönyörködtető változatával. Talán az egy Horváth Jánost leszámítva általánossá válik ennek a szembenállásnak az az értelmezése, mely szerint a kognitív megismerés a tudomány racionális világába tartozik, s a művészettel – ha van, aki hangsúlyozza egyáltalán eme vitatott funkcióját – csak az intuitív megértés esetei egyeztethetők össze. Az intuitívnek, „átélőnek”, „beleérzőnek” tekintett megértés itt azért válik a gyönyörködtetés művészetéhez méltó formájává, mert a művészetet a klasszikus modernség – nálunk elsősorban Babits hatására – a világértelmezés olyan változatának tekinti, amely egyedül részesíthet a lét nem-racionalizálható tartalmait is átfogó teljesség megtapasztalásában. A szubjektivitás e formális struktúrájára épülő világmegértés antropológiai előfeltevései ugyanis mélyen ott gyökereztek még Babits világképében is. Esztétikai konzervativizmusának igen nagy szerepe lehetett abban, hogy a Nyugat – a fogalmat az intuitívval szemben kijátszó – esztétikai hermeneutikája oly elszántan utasította el a poiészisz elvének interszubjektív kiterjesztését. A kontemplatív esztétikai tapasztalat egyeduralmának nincs is szemléletesebb bizonyítéka a modern magyar irodalom történetében, mint az avantgarde irányzatok késleltetett és máig részleges recepciója.

A fordulatot az esztétikai tapasztalat kognitív és intuitív szempontjának szembenállásában sajátos módon mégis maga Babits kezdeményezi. A *Szellem-történet*ről írott 1931-es esszéjét ugyanis már az a kétarcúság jellemzi, amely bizonyosfajta esztétikai racionalizmussal próbálja ellensúlyozni az új hermeneutika háttérében „intuitívnek” gyanított megértés formáit. Nemcsak az a szembeötlő, ahogyan – mint korábban Horváth János is – történetietlenséggel, viszonylagossággal és szubjektivizmussal vádolja az élet-

összefüggést a megértés előfeltételéül elismerő gondolkodást. Sokkal inkább az, hogy Babits itt ismét az esztétikai érték időtlenségének dogmájához lép vissza, s a klasszicitás individuális értékrendjét szögezi szembe az időbeliség esetlegességével. Mégis tudatában van annak, hogy ezúttal a klasszikus modernség esztétikai elveinek a-racionális összetevőit kellett az irodalomból eladdig kitagadott megértésformákhoz közelítenie: „Szubjektív és egyéni nagyon közel vannak az önkényeshez; s a tudomány csak mégsem lehet bevallottan önkényes? [...] Nem mintha kételkednénk benne, hogy a szellemiséget valóban csak intuícióval lehet »megfogni«. Mégsem hisszük, hogy ennek az intuíciónak okvetlenül egyéninek és szubjektívnek kellene vagy szabadna lennie.”⁷¹

A fordulat valóban a harmincas évek irodalomszemléletében indul meg, de nem abban az összebékíthetetlen formában bontakozik ki, amelyben Babits kettős értékrendű esszéje reménykedett. A népiek aufklérizmusa és a baloldali messianizmus kétfelől is mélyítették a szakadékot a művészet megismerő, illetve gyönyörködtető funkciója között. A kibontakozó kollektivistista ideológiák a maguk módján értelemszerűen mindkét oldalról esztétikai utópiákban oldották föl a kettő közötti feszültséget. Németh László a múltba, Lukács György pedig a jövőbe helyezte az esztétikai tapasztalatnak azt az ideálját, amelyben az (*még*, illetve *majd*) nem áll ellentétben a cselekvéssel és a megismeréssel. Németh egy elveszített nemzeti lényeg helyreállításának eszközét, Lukács viszont egy üdvtörténeti igazság létresegítőjét látta az irodalomban. Nem véletlen tehát, hogy a negyvenes évekre mindkét elképzelés az irodalomtörténet átfogó rekanonizációjába torkollott. Az irodalom „lényegének” meghatározásából időlegesen mindketten kizárták az esztétikai funkciók kölcsönösségét, hiszen az irodalmi jelenséget épp azon az áron tudták transzcendálni, hogy tagadták annak esztétikai önelvűségét. Az utópisztikus koncepciók ezt az időlegességet mégis kénytelenek voltak folytonossá tenni, mert megszüntethetőségüknek Némethnél éppen az volt a feltétele, hogy az irodalom visszataláljon sajátosan magyar jellegéhez, Lukácsnál pedig, hogy elérje a maga teleologikus végpontját. A gyönyörködtetés elvét addig a kritikai kogníciónak, a helyes visszatükrözésnek (Lukács), illetve az elveszített lényeg emlékezetének (Németh) kell helyettesítenie.

„A magyar író – olvasható a *Kisebbségben* lapjain – legyen a mélymagyarság szava. Ha irodalmunk hibás fejlődésű, nem ijedjünk meg a tabula rasától. A sok szociális és kultúrfortyogásban elakadtak az alapproblémák, melyeket Ady és Móricz fölvetett, s az utódirodalom félrehengerített. Aki mindent előlről kezd, nem veszít időt, és nem dob el értéket, mert ami igazán érték,

úgyis beiktatódik, s amit a bátor meggondolásban elveszítünk, a megindult fejlődés rohama megtéríti. Ott van a magyar líra: amíg a magyar verset a magyar nyelv vershajlamával Csokonain, Berzsenyin, Adyn okulva össze nem egyeztetik: addig a felületes, hamis forma mindig rétorokat fog nevelni azokból, akik a lírához elszegődtek.”⁷² A Lukács-féle rekanonizálás is a hagyomány „igazabb” emlékezetére hivatkozik, de az csupán indoka a hagyomány újraértelmezésében bekövetkező elvi megszakításnak: „a legjobb és legnagyobb magyar irodalom *mindig* politikai irodalom volt. Elég, ha Petőfire és Aranyra, Adyra és Móricz Zsigmondra, József Attilára gondolunk. Ezt a hagyományt az ellenforradalmi korszak nemcsak »tudományos« eszközökkel hamisította meg, hanem nagy költőink eltorzított kiadásaival is. Az irodalomtörténet revíziójának tehát első feladata lesz ezeket az eltorzításokat helyreigazítani, eltüntetni. [...] a múlt nem valami statikus, lezárt, mozdulatlan dolog, hanem objektív folyamat, mely a jelenbe és azon keresztül a jövőbe vezet.”⁷³ A két érvelésmód közös direktív modalitásában is jól látható tehát, hogy a harmincas évek legvégére, illetve a negyvenes évekre már az igénye is eltűnik kogníció és gyönyörködtetés egyensúlyának. Az irodalomnak csak azok a funkciói állnak előtérben a korszak két meghatározó ideológusánál, amelyek a leghatározottabban irányulnak a kommunikatív esztétikai tapasztalat felszámolására: az igazi (valódi) és hamis értékek oppozíciója, a valódi hagyomány szelektív kisajátítása, s az idődimenziók közötti viszonyok célképzetes elrendezése.

Beható vizsgálatra volnának érdemesek itt azok a beszédhasználati és „formalmazási” sajátosságok, amelyeken keresztül a diszkurzus-leírás feltárhatná az érvelés szabályrendszerének kettőségeit. Egyrészt azokat, amelyek a manifest érvelésben egy másik, „elhallgatott” diszkurzusnak a jelzései, másrészt azokat, amelyek megvilágíthatják, hogy miben áll az érvelő kijelentések diszkurzív esemény-jellege. Azt tehát, hogy az adott körülmények között – és egy bizonyos cél érdekében – miért nem következhetett be a kijelentés másként, mint ahogyan elhangzott. Mert nagyon is elképzelhető, hogy a beszéd – érvelés stb. – gyakorlatát ilyenkor olyan diszkurzív *fogások* működtetéseként kell felfognunk, amelyek elsősorban nem „igazodnak” tárgyukhoz, hanem inkább szisztematikusan létrehozzák azt.⁷⁴ Azokban a beszédműveletekben, amelyek egyidejűleg a közös és a saját szabályok (tudatosan befolyásolt) összjátékával igyekeznek elfogadtatni a tárgyat, annak következményei figyelhetők meg, miként módosul az „intuíció” jelentésének *helyzete* – például Babits hatalmi (hatalomőrző) diszkurzusának horizontjában. De hasonlóképpen tanulságos az is, mennyire más – különösen a két szerző korábbi irodalomtörténet-felfogásához képest!⁷⁵ – az irodalomról

alkotható kijelentések „igaz területe” (diszkurzív értelemben tehát: *státusza*) annál a Némethnél és Lukácsnál, akik ekkortájt köztudottan a hatalmi aszimmetria diszkurzus-szabályait alkalmazzák.

A kortárs horizont kérdései

Anélkül, hogy egészen a jelenig követnénk az esztétikai tapasztalat értelmezésében bekövetkező hagyományképződés főbb 20. századi vonalait, láthatóvá válik, mely örökség helyezi történeti horizontba mai irodalomértésünk kérdéseit. Lényegében ugyanis mind az esztéta, mind a szellemtörténeti, mind pedig a kollektivisták tradíció osztozott az esztétikai tapasztalat alapformáinak szétagolásában. Többé vagy kevésbé, de valamennyi az életvilággal szemben megfogalmazódó beszéd üzeneteként értette az irodalmi jelentésalkotás formáit. Éspedig olyan üzenet gyanánt, amelynek küldője – a maga identitását a tudattartalmak összehangolt egységeként elgondoló szubjektum – nem kételkedik abban, hogy szuverén értelmezője lehet saját világgal szembeni helyzetének. Ennek a – történeti benne-levéséért, s kivált nyelvi ottlétéért – ritkán reflektált viszonyban a hermeneutikai beszédhelyzete erősen korlátoz mindenfajta interszubjektív vonatkozhatóságot. Nem véletlen, hogy az e tekintetben teljességgel új horizontot létesítő Kosztolányi jelentőségét a korszak egyetlen számottevő irodalomtörténésze sem volt képes felismerni. Mert a magyar modernség uralkodó esztétikai világképei abban kivétel nélkül rokonnak mondhatók, hogy esztétikai „teljességen” általában az empiria foghatóságainak helyreállítását, egy rendelkezésre már nem álló vagy megtapasztalhatatlan totalitás újraalkotását, következésképp: a művészi cselekvés sikerén e művet igaz hitelességét értették. Igaz hitelességet, hiszen a teljesség-elv a lébéli szituáltságra való *reprezentációs* ráismerés elvét is magában foglalta. Ez indokolja az „egységes” és „maradéktalan teljességű” világteremtés nagyrabecsülését, illetve a kreatív eredetiség felértékelését. Az értékelésnek ezért szolgálhatott alapjául az a láncolat – diszkurzuselméleti nézetből teljességgel tarthatatlan – logika, mely szerint a világot a mű, a művet a szerző, a szerzőt pedig kreatív művészi képességének értéke helyezi el – mert „reprezentálja” – az irodalomtörténeti arcképcsarnokban. Aiszthésisz, poiésisz és katharszisz együttesének megbonnlása ezért nemcsak a művészet kommunikatív tapasztalatát szorította vissza a produktív „ábrázolási”, „megjelenítési” funkció javára, hanem az interszubjektív poiésisz-aspektus befogadói tapasztalatát is. Mert az „igazi” műalkotás e felfogásban csak olyan átszűrő megértés számára bizonyult hozzáférhetőnek, amely az esztétikai alapviszonyban való részesedésnek

csupán kontemplatív formáit ismeri. A mű iránti „alázatot”, a mű felől „érkező” jelek autarkiaját és az egyirányú beszéd – pusztán tudomásul veendő – monológiát. A megértés maradéktalan teljessége, optimális esztétikai „hiánytalansága” azt jelentette, hogy nem a közbe-jövő interpretáció aktív poieszisének kellett működésbe jönnie, hanem a „megfejtésre” törekvő, a dolgot hiánytalanul a „magáévá” – tehát személyessé – értelmező *allegorézis*nek.

Nem igazán érthetetlen tehát, hogy az irodalomértésnek gyakran még azok a kortárs változatai is hasonló tüneteket termelnek újra, amelyek pedig kifejezetten rokonnak hirdetik magukat vezető nemzetközi irányzatokkal. Egy-egy hazai dekonstruktív művelet úgy jut el saját pozíciója „túldefiníálásáig”, hogy a legmasszívabb jelentéstani identifikációt hajtja végre. Mindez azért különösen tanulságos, mert ez a felfogás távolról sem utasítja el a gyönyörködtetés esztétikai paradigmáját. Mivel azonban azt a történetiségről leválasztva képes csak kiterjeszteni, annak a Barthes-nak az örökségét viszi tovább, aki egy olyan esztétikára tett javaslatot, amely „maradéktalanul (teljesen, radikálisan, minden tekintetben) a fogyasztó gyönyörén alapul, bárki legyen is ő, tartozzék bármely osztályhoz, bármely csoporthoz, mentesen a kultúrák vagy nyelvek tekintélyétől.”⁷⁶ A dekonstrukciónak ez a (neo)strukturalista horizontja nemcsak abban érvényesül, ahogyan Barthes – itt legalábbis – a szövegeket fosztja meg a maguk időbeliségétől, hanem abban is, hogy a tetszőlegesség permanenciájában oldja fel a befogadói válaszok egyéni és történeti komponenseit. A dekonstrukció magyar recepciója is úgy véli, az ő válaszainak nincsenek történeti alkotóelemei. A múlt ilyen jelenléte megintcsak féloldalas tájékozódáshoz vezet, mert ezúttal meg a kontextualizmus egyik alapvető premisszája bomlik meg akkor, amikor az új hazai irodalomértést szinte kizárólag az az Iser-féle *implicit olvasó* foglalkoztatja, aki – az eredeti koncepció szerint – el sem gondolható a Jauß-féle *történeti olvasó* odaértése nélkül.

De talán éppen ezen a ponton kell szóba hoznunk ennek az örökségnek egy kevésbé szembeötlő, ám annál jellemzőbb nemzetközi sajátosságát is. Mert bizony messzemenően téved, aki azt hiszi, csak a modernség tapasztalatának Lukács György-féle változata kötődne a valami távollevőnek a helyreállításában érdekelt (kritikai) látásmódhoz. Derrida modernség-kritikája alakilag például ugyanúgy a hiány meglétének bizonyosságából indul ki, mint Schiller érvelése. „A bizonyosság elvesztése, az isteni írásnak, vagyis előbb annak a zsidó istennek a távolléte, aki alkalmanként maga is írt, homályos módon nemcsak olyasvalamit definiál, mint a »modernitás«. Mint távollét és mint az isteni jel általi megpróbáltatás meghatározza a teljes

esztétikát és modern kritikát is.”⁷⁷ Ugyanakkor – amint arra Habermas felhívja a figyelmet – gyakorlatilag Derrida maga is annak az eljárásnak marad a foglya, amelyet oly elszántan kárhozott a modernségben. Hiszen a logosz-szal szembeállított írás abszolutizálásának szintén nem egyéb a tétje, mint az elveszett eredetin túl tételezett Isten képzete, helyesebben a vele való újfajta kapcsolat létesíthetősége. Az elveszett eredetinek az – immár nem-onto-teológiai – „emlékezete” Derridánál tehát nem az Istennel való találkozásban, hanem a tőle ugyan elválasztott, de rá utaló, tőle származó *szöveg* autarkijában, a megingathatatlan státuszú *írás* elsődlegességében jelenik meg. „Ha nem egészen hamis ez a vélekedés – olvasható Habermasnál –, akkor Derrida persze arra a történeti helyre tér vissza, ahol egykor a misztika felvilágosodásba csapott át. Scholem egész életében ez után a 18. században végbement fordulat után nyomozott. A 20. század feltételei között – mint Adorno megjegyzi – misztika és felvilágosodás utoljára Benjaminsnál talált egymásra, éspedig a történelmi materializmus fogalmi eszközei révén. Az, hogy a gondolkodásnak ez a maga nemében páratlan mozgása megismételhető-e egy negatív *fundamentalizmus* (kiem. K. Sz. E.) eszközeivel, számomra kétségesnek tűnik; mindenesetre bizonyosan még csak mélyebben vezetne bennünket bele abba a modernségbe, amelyet Nietzsche és követői viszont le akartak győzni.”⁷⁸

Amikor tehát a dekonstrukció metafizikáját nem észlelő hazai értelmezők azzal akarják elejét venni a jelentés konkretizálódásának, hogy – a tárgyról való beszéd helyett – végül saját értelmezői pozíciójuk elvi „értelmezhetlenségéről” és „megszilárdíthatatlanságáról” értekeznek, akkor voltaképpen nem tesznek mást, mint „jelölőként” jelenítenek meg egy szubjektum-képzetet és magát e fixálhatatlan jelviszonyt teszik a – ki tudja hol és miért – „lebegő” jelek játékának tárgyává. A „jelölő” itt azután azért lesz a szemantikai konkretizáció metafizikai végpontja, mert végül az így szerzett tudás helyét („szubjektum”) jelöli meg az értelmezés egyedül érvényes instanciájaként. Az instancia ekként most már önmaga tárgyává is válván az allegorézisnek azt a formáját teljesíti be, ahol ez a szituáltság már nem értelmezhető tovább. Mert úgy szilárdult meg a reflexió meta-szintjén, mint valami, ami csak önmagával lehet azonos. Annak kérdéses lehetőségét jelezve, hogy a „szerző” elvének (Foucault) anomáliáját most az értelmező elvének abszolutizálása váltja majd fel. Bizonyos értelemben hatalmas és fáradságos kerülőúton jutva vissza ahhoz a tízes években kibontakozott tradícióhoz, amelyet az orosz formalistáktól Leo Spitzerig a hermeneutikai reflexió hiánya jellemezett. Abban a tekintetben legalábbis, hogy a hermeneutika három kérdésiránya közül úgy tüntették ki a *subtilitas explicandi* elvét, hogy nem

tették föl saját értelmezési módszereik hermeneutikai implikációinak kérdését.⁷⁹ Ez a felfogás látszólag ugyan egyebet sem tesz, mint saját hermeneutikai implikációit reflektálja – nyilván ezért sem jutott ideje az irodalmi jelenség számottevő történeti, poetológiai vagy filológiai vizsgálatára –, valójában azonban megintcsak izolálja az esztétikai hatásfunkciók *egyikének* kérdését: az élvező esztétikai magatartás komplexitását újból egyetlen – konttraproduktív – mozzanatra szűkíti. Innen nézve alighanem van valami föltételezhető összefüggés a hatástörténet temporalitását dehistorizáló önreflexió túltengése és a hazai de/konstrukció olyan eredményeinek hiánya között, amelyek az irodalomkutatásban is meggyőző példáit adnák e módszerek hatékonyságának. Félő tehát, hogy ha a pusztán önmagát demonstráló eljárás nem jut túl a maga „újnaiv” hermeneutikai előfeltevésein, úgy marad meg a jövő emlékezetében, mint egy, az anglofrancia dekonstrukció és a német konstruktivizmus laza szövedékeként előadott, regionális irodalomszemléleti capriccio. Ami nem volt több egy rokonszenves, de önmaga lehetőségeit kiaknázni képtelen alternatíva epizódjánál.

Az irodalom-értelmezés gyakorlata azt mutatja, hogy az ember világban való benneállásának és e viszony nyelvi-hermeneutikai hozzáférhetőségének tapasztalatából *származik*, és a róla alkotott nézetek diszkurzusában *történik* az a folyamat, amelyet az irodalom produkciójának és recepciójának kölcsönös váltakozásaként értelmezhetünk. Az „esztétikai tapasztalat közvetítő folytonossága”⁸⁰ a horizontok összekapcsolhatósága következtében teszi lehetővé, hogy közösen elfogadható értelem keletkezzék az időbeli mássággal folytatott dialógusokból. A múlt horizontjának feltárása azért nem lehet tehát önkényes művelet, mert csak kettős közreműködéssel tud megtörténni. Csak a mások által is igenelt, elfogadott igazság történik meg „igazként”, azaz: „bizonyul” végül igaznak. A hagyomány tehát nem a Lukács adta értelemben mutat a jelenen át a jövőbe, hanem az (ezért) *értelmezhető* újraértelmezések horizontváltásának megszakításain keresztül. A hagyomány felől képződő, mintákon keresztül kialakuló – tehát belátható – előfeltevések és értelmező teljesítményük hatástörténeti összefüggése teszi láthatóvá e megszakítások jellegét és mibenlétét. Azt a tényt nevezetesen, hogy csak amikor elidegenedtünk tőle, akkor válik számunkra hozzáférhetővé bármely tapasztalat. Mert amíg benne vagyunk, addig nem válhat önmagunk megértésének és meghatározásának előfeltételévé.

Ebből mindjárt az is következik, hogy az irodalomértés hagyománya nem az ismeretként számon tartandó „műveltségi” múlt világa. „Az, ami volt – mondja Droysen –, nem azért érdekel bennünket, mert volt, hanem mert bizonyos értelemben még van, amennyiben hat még.”⁸¹ És valóban, a múlt

ott hat mai irodalomértésünk kérdésirányaiban, a szövegek történetiségét illető előfeltevéseink formáiban, s alighanem jelen van egész esztétikai kultúránk mentalitástörténeti alapjaiban is. A jelen beláthatósága ezért gondolható el a következőkben megmutatkozó feltételek felől. „A feltételek interpretációja azon alapul, hogy a feltételek ideálisan abban a tényállásban vannak ott, amely általuk lehetővé vált és ilyenné lett.”⁸² Persze, ha nem akarunk a tradicionalizmus csapdájába esni, tudatában kell lennünk annak is, hogy a történő hagyomány nem nélkülünk alakul: van módunk a befolyásolására. Éspedig olyan „előrefutások” és „kivetítések” értelmében, amelyek bizonyos tekintetben jogossá teszik a vélekedést, hogy a történelem a jövőből is történik. Mert az irodalom-értelmező hagyomány története bizonyosan nem a tudomány gondolkodásának teljesítménye. Inkább olyan esemény, amely rá van utalva a receptív megértés aktív részesedésére. Hogy ezt az aktív részesedést minél kevesebb régi és új illúzió terhelje, nos, alighanem ezért kell ismételten – de a modellt megváltoztatva – tanulmányozni az irodalomértés hagyományát.

- 1 L. WHITE, Hayden, *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M., Fischer, 1991, 19–20.
- 2 KOSELLECK, Reinhart, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989, 130–132.
- 3 FOUCAULT, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, 207.
- 4 SCHILLER, Friedrich, *Horenausgabe*, München–Leipzig, Müller, 1913, 6. köt., 256.
- 5 Uo.
- 6 RUSCH, Gebhard, *Erinnerungen aus der Gegenwart = Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, szerk. SCHMIDT, Siegfried J., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, 275.
- 7 Uo., 292.
- 8 FOUCAULT, i. m., 24–25.
- 9 L. FRANK, Manfred, *Zum Diskursbegriff bei Foucault = Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, szerk. FOHRMANN, Jürgen–MÜLLER, Harro, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, 31–34.
- 10 L. HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1986¹⁶, 336.
- 11 FEHÉR M. István, *Heidegger útja a Lét és időig*. Előszó = HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp. Gondolat, 1989, 46.
- 12 HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993⁴, 243.
- 13 LACHMANN, Renate, *Kultursemiotischer Prospekt = Memoria: Vergessen und Erinnern*, szerk. HAVERKAMP, Anselm–LACHMANN, Renate, München, Fink, 1993, XXVII.
- 14 FOUCAULT, i. m., 76–77.
- 15 FRANK, Manfred, *A nyelv uralhatóságának határai*, Literatura, 1994, 349.
- 16 Vö. JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984⁴, 71–90.
- 17 Uo., 77.
- 18 GADAMER nyomán nemcsak JAUSS, hanem Paul DE MAN is ebben a 18. század végi szubjektivistá fordulatban látja a retorikai hagyomány visszaszorulásának okát. Olyan lényeges

- poetológiai összefüggések újraértelmezését kezdeményezte ebből a horizontból, mint szimbólum és allegória helyének változásai a képies beszéd újkori történetében. L. DE MAN, Paul, *Blindness and Insight*, London, Routledge, 1983², 187–228.
- 19 FOUCAULT, i. m., 76.
- 20 SCHMIDT, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt, Wi-Bu, 1988, 1. köt., 170.
- 21 JAUSS, i. m., 85.
- 22 FOUCAULT, i. m., 258.
- 23 L. JAUSS, i. m., 77.
- 24 HEGEL, G. W. F., *Ästhetik*, Berlin–Weimar, Aufbau, 1976, 1. köt., 16.
- 25 SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* = Uő, *Horenausgabe*, 1913, 11. köt., 4.
- 26 Uo., 23.
- 27 Uo., 80.
- 28 Uo., 84.
- 29 Uo., 9. köt., 122.
- 30 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai, 1976, 18.
- 31 Uo., 45.
- 32 Uo., 44.
- 33 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*, It 1993, 39–65; *A kettévált modernség nyomában* = „de nem felelnek, úgy felelnek”. *A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 21–52; *Törvény és szabály között* = *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993, 37–81; illetve: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1993.
- 34 HORVÁTH János, i. m., 17.
- 35 BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990⁵, 302.
- 36 KOSELLECK, Reinhart, *Historik und Hermeneutik* = *Hermeneutik und Historik*, szerk. KOSELLECK, Reinhart–GADAMER, Hans-Georg, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987, 22.
- 37 Uo., 34.
- 38 JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979⁶, 198.
- 39 BLUMENBERG, i. m., 303.
- 40 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 82.
- 41 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, II. köt., 272.
- 42 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Nyugat Rt., 1935, 6–7.
- 43 Uo., 13.
- 44 HALÁSZ Gábor *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1977, 454.
- 45 Uo.
- 46 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, 182.
- 47 Uo., 192.
- 48 Uo., 563.
- 49 HALÁSZ Gábor, i. m., 450.
- 50 L. FOUCAULT, Michel, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Fischer, 1988, 21.
- 51 „Historikánk nem [...] akarhat a történelem *fiolozófiájává* lenni.” L.: DROYSEN, Johann Gustav, *Historik*, Historisch-kritische Ausgabe von Peter LEYH, Stuttgart–Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1977, 1. köt., 44.
- 52 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, i. kiad., 61.
- 53 Uo., 59.
- 54 Uo., 61.

- 55 Uo., 66.
- 56 Uo., 62.
- 57 Uo., 63–64.
- 58 Uo., 69.
- 59 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1972⁵, 226.
- 60 Uo., 245.
- 61 Uo., 332.
- 62 Uo., 270.
- 63 SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Magvető, 1973⁵, 456.
- 64 SZERB Antal, *Száz vers*, Bp., Magvető 1973³, 332.
- 65 SZERB Antal, *A világirodalom...*, VI.
- 66 FOUCAULT kifejezése; l. i. m., 21.
- 67 SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, 31.
- 68 Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 44–45.
- 69 Uo., 10–11.
- 70 SZERB Antal, *A világirodalom...*, 890.
- 71 BABITS Mihály, *Esszék...*, 2. köt., 310–311.
- 72 NÉMETH László, *Sorskérdések*, Bp., Magvető–Szépirodalmi, 1989, 481.
- 73 LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., Gondolat, 1970, 491–492.
- 74 FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992⁵, 74.
- 75 NÉMETHnél elsősorban *A Nyugat elődeihez* (1932), LUKÁCSnál pedig a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1912) című tanulmányhoz képest.
- 76 BARTHES, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992⁷, 87.
- 77 DERRIDA, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985², 21–22.
- 78 HABERMAS, i. m., 218.
- 79 L. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 363–364.
- 80 Uo., 399.
- 81 DROYSEN, i. m., 220.
- 82 Uo., 403.

Léptékváltás (akadémiai székfoglaló)

Μητε νεος τις ων μελλετω φιλοσοφειν, μητε
γερων υπαρχων κοπιατω φιλοσοφων ουτε γαρ
αωρος ουδεις εστιν ουτε παρωρος προς το κατα
ψυχην υβαινον.

*„Senki fiatalja ne késlekedjék, sem öregje ne lankadjon a
bölcsség keresésében. Mert nincs olyan életkor, amelyben
túlontúl korán avagy későn volna, hogy a lélek épségére
törekedjünk.”*

Epikurosz Levele Menoikeoszhoz

Haj haj haj / be szép selyem haj / ez a leányhaj / bomlott fürti tengerében
/ hattyúvállak fürdenek benn / haj haj haj – – – *(mikrofonpróba)*

képzelnék azt, hogy múlt időben vagyunk itt, felolvasásom végére értem,
ki-ki felkel székéből és hazaindul. Mit visz magával az elhangzottakból, mire
emlékszik? Szeretnék már előljáróban adni valami emlékezetest – útravalóul
igaz, zárójelben elárulhatom, szeretteim kétségbeesnek, ha látják, hogy a
gondosan előkészített felolvasnivalót leereszttem, és elkezdek szabadon szól-
ni valami másról. Ami épp eszembe jut. Mi jut eszembe?

Elnök úr! Hölgyeim és uraim! Kedves barátaim! A francia akadémia szép
hagyománya jut eszembe. Nem mintha meghonosítani szeretném, csak úgy
megpendítem, mert hogy eszembe jutott. Az új tag, székfoglalójában tiszteleg
elődje emlékének, és ha nem is róla tartja, neki ajánlja előadását. Ilyen francia
módra szeretnék tisztelegni minden olyan magyar irodalmár emléke előtt,
aki *filozófus* szeretett volna lenni, aztán szándéka a közszellem vasfalán gu-
rulatot kapott s ő maga, mint filozófus, elkallódott. Hol a kedvezőtlen tör-
ténelmi együttállás, hol a közérdeklődés elutasító magatartása, hol a nyo-
masztó anyagi gondok megghiúsították, hogy álma beteljesüljön. Pedig
szíve-lelke arrafelé vonta, bálványozta Bergsont, élt-halt William Jamesért,
akit sokan Amerika Leibnizének tartanak; aztán – rendetlenkedéséért – szám-
űzték Fogarasra óradíjas tanárnak, ahol csakhamar be kellett látnia, hogy
ott se hatalmas könyvtár nincs, se társak nincsenek, akikkel társalkodhatna
bölcseleti kérdésekről; és fájó szívvel megadta magát sorsának, hogy költő
legyen. Hálások lehetünk a goromba Gondviselésnek, hogy benne nem is

költőt – költőóriást adott nekünk, de tízszeresen hálások lehettünk volna, ha nem hajlítja el másfelé, felhaladásában. Székfoglaló előadásomat Babits Mihály *filozófus* emlékének szeretném szentelni.

Egyik többhónapos amerikai felolvasó körutam alkalmával történt. Feleségemmel, aki felolvasó-társam is, jó hónapja jártuk az Államokat. Chicagóban el kellett válnunk: az ő szabadsága lejárt és indult vissza Angliába, jómagam meg még át kellett hogy repüljek Kaliforniába, az út hosszabbik szakasza még hátra volt. A chicagói repülőtéren elbúcsúztam Piroskámtól, majd felkövetkeztem a kilátó teraszra, hogy onnan nézzem a gép felszállását. 747-es hatalmas gép volt, végig követtem szemmel, akkor is, amikor a kifutópályán a rajtvonalnál megállt, akkor is, amikor nekilendült; amikor megemelkedett; ahogy a magasba lendült. Mind magasabban lebegett és ahogy távolodott, egyre kisebb lett. A kicsinyből piciny lett, a picinyből parányi. Már ott volt az enyészponton – már azonosult vele. Hol azt képzeltem, hogy még látom, pedig már nem láttam; hol azt, hogy már nem látom, pedig még meg-meg-tetszett. Már csupán a pont volt, a pont mértani ideája – azé a ponté, amelynek nincs kiterjedése. Lám – így szóltam magamban –, lám, az a hatalmas Boing 747-es, az az óriásgép a maga közel félezer utasával már csak pontnyi, hogy szinte kiterjedése sincs, akkor a parányiságnak milyen törtrésze lehet félezer utasa közt az az édeskedves lény, aki nekem oly sokat jelent s most tán a gép ablakából épp a kilátó teraszt kutatja szemmel, de az egész repülőtér már eltűnőben oly parányi, hogy az az irinkó-pirinkó emberbogár, aki annak a csöppnyi óriásterasznak a korlátján álldogál, már oly kivehetetlen, hogy odaképzelné is nehéz.

S akkor villant át elmémen ugyanaz az eszme, amely, valamióta csak az eszemet tudom, bennem volt, itt hordozom. Hőgyűrűk szaladgáltak rajtam végig, ahogy belémhasított úgy, amint szokott. A léptékváltás eszméje tudatosodott bennem s az, hogy a léptékek felérzője, a léptékek szenzora vagyok. Már akkor a gépnél is magasabbra emelkedtem, és ebben a megragadottságban műbolygó-magasból szemléltem a Földet. Eszembe jutott egy régi adat, ha jól emlékszem, a GEOGRAPHIC SOCIETY valamelyik kiadványában olvastam. Tudós becsléseket az élősféra össz-tömegéről. Valami olyast, hogy ha a bioszféra össz-tömegét egy, a Földdel egyenlő nagyságú geometriai gömbön egyenletesen elkennék, akkor ennek a masszának a rétegvastagsága nem haladná meg a 18 millimétert. Igaz, a becslés úgy értendő, hogy az élősféra egészét annyira rásajtolnák a gömbre, hogy kinyomnák belőle a vizet. Az így kommasszált, elterített szénhidrát-tömeg oly hártya-

vékony volna, hogy vastagsága nem érné el a 2 cm-t; s akkor ebben a vékonyacskában mázban, amely mint a csigamászás, csak alig-alig csillog a Földgömbön: ebben a szivárványolásban hol van és mennyi maga az emberiség, a faj hústest- és csont-állagának víztelenített, mikrométeres filmje...?!

Ez és ilyen a léptékváltás látomása, amelynek megszállottja és magatehetetlen érzékelény pontja vagyok. Innentova, ezt a *kötetnyi* látomást már csak a gépfegyverropogás sebességével tudom továbbadni: *élnünk* kell, arra, hogy hétszám csak *elmélődjünk* az életem: hol? ki? melyikünk akkora bolond? Nincs rá időnk. Nekem meg csak erre van – arra, hogy képkavalkádban elvonultassam szemek keresztútjében a látomást. A látomást arról, hogy mikrobák vagyunk a Földön: csupán egy mikroba-kultúra. Tenyésztünk fő jellemzője: esendőségünk – ideigvalóságunk. Alighogy színre lépünk, száguldva eszmélkedünk; de jóllehet amióta gyártjuk, egymáson gurulnak és hemperegnek eszméink és száguldásuk nem lankad, mégis, esendőségünkön mindez nem segít. Tán ez volna hát, amit az ÚrBuddha tanítása *impermanenciának* nevez; avagy Pindarossal: *szkiász onar anthropei* – az embert az árnyéka álmodja

nem menekülhetünk a felismerés elől, hogy mindenekelőtt mindnyájan Orgé hatalmában vagyunk. Orgé az az öregisten, akinek Erós csupán az egyik tyúkszeme; a lábán a bütyök; eufemisztikus körülírása; márványos epifániája

a Földről műhold-magasságig felhallatszik a békakuruttyolás: a varangyok azok, a varangyok, amelyek vaktában/fürtökben párzanak. Mert lehet, hogy „Erós a legnagyobb” az olümposzi megváltó istenek között, ám a mibenszem-válogató, a brutális, primordiális Orgé, mint őselv, a bioszférában még a gracilis, a civilizált Erósznak is fölébe nő, bármit mondott-nem mondott róla Diotima azon a bizonyos Lakomán

Orgé öregisten mintegy enkapszulálja a földi életjelenséget, abroncsspirálba fogja, rárakja a kéjkeresés irányultságát, rá, az orgazmus kényszerű bilincseit. De hatalma csak addig a 18 milliméterig terjed, ameddig a Földön elkent élősféra vékonyka vajrétege tart. Fogadjuk meg Giordano Bruno tanácsát és hajítsuk gyeplőnket bátran a fantázia lovainak nyakába, eresszük szabadjára képzeletünket. Tiszta sor, lehetségesek olyan élősférák, amelyekben a Föld Orgéjának a hatalma nemcsak hogy megszűnik, de nincs és nem is volt soha sehol: teljesen ismeretlen ökelme. Bioszférák, amelyekben a mi semmivé törpülő Orgé öregistenünk nem vesz birodalmat. Bioszférák, amelyeknek a szervező elve tökéletesen más. Vennők észbe, hogy a „tudat” prótagoreus, földi fogalom; ami pedig a tudat hordozóját illeti, a vegyi-idegi szervezés nem az egyedüli vehikuluma az önészlelésnek.

Az élet elsődleges ismérve az önészlelékenység

önészlelékeny jelenségek elképzelhetők gázörvényben, tűztengerben (akár az origenészi *ekpiüroszisz*hoz hasonló, égtlen-égő multiverzumban is), hőmérsékletkülönbségek formájában

elképzelhető gigászi intergalaktikális vagy akár intersztelláris léptéken (mely gondolat mintha a régi görögöket igazolná – hogy a csillagok „istenek”), és elképzelhető a mikrovilág atommag-alatti léptéken, de már a Kháoszmosz ömlenyeiben/felvillanásaiban is, amelyekre a „törvényszerűség” megismételhetősége, a matematika viszonylatai nem vonatkoznak s ahol a szám érvénytelen – s ha van, hol van már ez az önészlelékenység a mi élősféránktól, hol, az elme maga-kivetítette s önmagára visszavetített ismereteitől?

hiszen tudat és tudattartalom szintén az Orgé öregisten szervezte földi bioszféra jelensége. Más, önészlelékeny bioszférákban ilyen értelemben vagy tudat nincs, vagy az – az önészlelékenységnek egy más hordozóban, más szerkesztési elvek szerinti magasösszerendezettségű integrálja

ésde hogy tudatunkban ember-mivoltunkból, bioszféránk kategóriáiból/szemléleti formáiból kilépni nem tudunk, azt senki nem fogalmazta meg oly világosan, mint Prótagorasz. Még nem említettem bálványomat, Prótagoraszt, az Abderitát: ha Philosztratósznak hihetünk, vértanúhalált halt szabadgondolkodó meggyőződéseieért, áldozatául esett az olümposzvallás fundamentalista fanatikusainak: menekülés közben a tengerbe fulladt. Elmélődéseim sarkallata Prótagorasz nevezetes dictuma: „*panton chrematon metron anthropolosz kai ton onton kai ton mé onton*” – minden dolgok mértéke az ember, a létezőnek csakúgy, mint a nemlétezőnek. Prótagorasznál ez az „ember” nem az egyedi ember, társalkodásában, ízlésében, moráliáiban, a hétköznapi tríviáiban, a világszínpad drapériáiban, távolról sem. Hanem „szenzor” mivoltában a maga-választotta Középre helyezve a maga-alkotta multiverzumban. Intellektusában, annak fajlagosságában, képességében és határaiban. Magyarán: hogy az ember mindenek mértéke – attól van az, hogy egész fogalomalkotásunk, gondolkodásunk minden munkafogalma rendre, sőt, legmagasabb rendű spekulációink összessége is, minden izromában-és porcikájában prótagoreus – innen bölcsellettörténetünk teljes korpuszának eredendő prótagoreicitása

úgy is mondhatnánk, hogy elménk szerkezetének alapvetően prótagoreus jellege adva van – s úgy adott, mint a teknőcnek a maga levethetetlen pán-célja. Ez az alapvetően prótagoreus jelleg meghatározza a gondolhatóságot magát, annak spektrumát, színeződését/festenyzettségét, architektúráját, te-

matikáját a pozitivisták infravörös izzásától a metafizikusok ibolyántúli imbolgyásáig; és persze, megszabja a gondolhatóságát határait

*

Van a tűnődésnek egy fajtája, amely – intenzitásánál és irányultságánál fogva – már elmélődésnek tekinthető, túljutott a diszkurrens képzelet fokán, amelyből vétetett; és ez a fajta szemlélődés megítélésem szerint 80 ezer esztendővel ezelőtt kezdődhetett (ha ragaszkodunk a kezdet/kezdődés tudálékos rögeszméjéhez). Mindig ehhez térünk vissza, ehhez a fajlagosan filozofikus elmélődéshez, és ez a gondolkodás *aranyalapja*; az olyan filozófus-iparosember munkája a bölcelet rekluzóriumában, ahol és amikor az elmélkedőnek semmi egyéb nem áll rendelkezésére, semmiféle szerkentyű, se komputer, se teleprompter, sem oltárfüstölő, se csodakerékpár, sem Ab-raxasz-talizmán, sem a pentagrammaton – csupán az elme

igaz, nem mondhatom, hogy a „meztelen” elme; mert háttérében mindenha, minduntalan megdereng bölceleti örökségünk, Nágárdzsuna klasszikus kifejezésével élve: a gondolatok hombárja

jóval annakelőtte, hogy a bölcselkedésbe belefognánk, az elmélődés az elme megismerésével kell hogy kezdődjék. Mi az elme, mekkora az elme. A szenzórium idegi szervezése; belső szekréciós mirigyek ráhatása a neuronra, a kettő kölcsönhatása és összhangja. Hogy egyebet ne említsek, maga a tény, hogy a látásérzéklés – a fény, a tartalmazó világ képe, színeinek számontartása, távolságainak szakadatlan becslése/bemérése, a képelképze-lés, valamint a fogalmak képszerűsítésének prótagoreus adottsága-és kény-szere – a fény-foton feldolgozása az agyvelőállománynak több mint a felét foglalkoztatja szűnös-szünhetetlen; amiből szükségképp adódik az *optikus reflexív túltengése gondolkodásunkban*. Az idegkutatás tudományalapító teóriája még alig pillogott-szunnyadozott az idő méhében és már Ágoston is ezért korhol, ezért marasztal el a *concupiscentia oculorum* bűnében. Íme minden gondolatunk „zenei felütése”, ütemelőzője: az optikus reflexív túltengése és e túltengő ingerjáték „készpénznek-vétele”; a fénynek a hatalommal, uralkodással, a kozmogónia őselvével, a multiverzum működtetésével, az istenséggel való egybeszövése/összevetítése-vegyítése, azonosítása/összetévesztése történelmünk és földsegeink oly igen különböző s gyakorta egymást kizáró teológiai spekulációiban, és így tovább... – ez az, amit minden gondolkozónak tudnia kell, mielőtt használni kezdi szerszámát; s ez az, ami alól nincs kibúvó – nincs kivétel

ahogyan az asztalos ismeri szerszámosládáját s benne minden szerszámanak szeszélyeit-veszéyleit, mirevalóságát és mire-nem-valóságát, tehát körülírható *aretéjét*, úgy kell ismerje a filozófus a maga szerszámát, az elmét ismernie kell, hogy tudatlanságában ne kimérák rajzásából, ne csodavárásból, ne a *plexus solaris* kéjinger-káprázataiból, ne a *talamusztelep* agresszív vészingereinek patakozó rémlátásaiból induljon ki, mit sem törődve azzal, hogy az *ens rationis*, csupán mert a diszkurrens képzelet rajzásában felmerül, még távolról sem adottság a létben (hiszen a képzelet tátongása a multiverzum átmérőjével azonos!) – hanem ismerje és tartsa tiszteletben az elme neurobiológiai játékszabályait

a neurológia a tudója annak, hogy a különféle szinguláris elméletek, hitelvek, eszmerendszerek bizonyos ponton túl gyengülnek, megbuknak vagy önmaguk ellenkezőjére váltanak; ennek okai keresésében a kutatók hol a neuronéma „elfáradására”, a neuron-korrózióra hivatkoznak, hol arra figyelmeztetnek, hogy ez is, mint a legfelsőbb reflexintegrál minden ingerjátéka, az agyvelőállomány „tömeghatásában” szemlélendő. Nos, így hát a gondolkozás is tömeghatásában vizsgálándó, megtévezve azzal, hogy bizonyos értelemben „egész testünkkel” gondolkozunk – ami tán szövettani szempontból kétséges, sőt groteszk és vitás, ám a filozófusnak alapkiindulás

de bizonyos ponton túl azt is el lehet mondani, hogy nemcsak egész testünkkel, hanem egész fajtánkkal gondolkozunk

vennők észbe, hogy amióta a gondolkozás *aranyalapja*, a filozófiává kihegyezett elmélődés megszületett, azóta – (ahogyan az angol mondaná, *four-score millenia*, vagyis) 80 millénium telt el, és ezalatt nagyon-de-nagyon sokan *abiit ad plures*, vagyis csatlakoztak a valaha-éltek, valaha-voltak földalatti, nyomasztó, elsöprő többségéhez. Akkora ez a többség, hogy bízvást el lehet mondani, a föld alá bújt és ott elporlott tetemeink/csontjaink végére mehetetlen majoritásához képest ez az éppen-élő emberiség – *quantité négligeable*

tisztesség ne essék szólván, ami most következik és valaki csak a rázós, a rendhagyó gondolatoktól fél, tapassza tenyerét a szemére és dugja be a fülét

az imént emlegetett, az elmúlt 80 ezer esztendőnk beláthatatlan embertömegéből felkelt és elindult szokvány-útjára százezer messiás. Mindje megbukott. Az egyik üdvöz eszme sarkításából a másik üdvözítő – bizonyos sarkításból minden megváltó imposztor. Az emberiség alapvetően megvált-hatatlan (és az is marad mindaddig, amíg akár a hitbéli, akár a szekuláris „aranykor” csábvilágának téveszméje foglalkoztatja és nyelvemlékekben gondolkozik, légyen bár a paradicsom, a megváltás eszméje mégoly közmegegyezés. Ám a cicerói „közmegegyezések”, a *Consensus Gentiumok* sorsa,

hogya az elme kinője rendre mind s azoknak otthagytott, elfelejtett csontkasa belesüllyedjen a levert útiporral otthagytott sivatagok portengerébe)

ha az ilyen-olyan „aranykor”, istenfényben-fürdekezés, olümposzi megváltó istenekkel társalkodás, halandóságunktóli megváltatásunk téveszméje meg-megbukott, hogy újratámadó főnixként perszeveráljon-és repesve-repessen az álmok/illatok/remények/gloriólák vattacukros vigaszára vágyó idegrendszerünkön, tudhatjuk és tudjuk jól, hogy ugyanakkor, ugyanannyi milleniumokkal annakelőtte, felkelt és kereső útjára indult másik százezer: a gondolkozók, a filozófusok *pléiade*-ja; az elmélkedők, akik váltig az emberlényletén, léthelyzetén és végső fokon magán a léten jártatták eszüket

a gondolat hombárjának mindig van jó sáfárja, s a jó sáfár nap-mint-nap elvégzi ezt a nagy számadatolást. A végső összegezést. Mert van egy *summa*, amely az emberi Gondolat mai állását tükrözi a maga teljességében és abszolút értékében – hozzátevé, hogy a lepergő idő természeténél és a történelemből való kibutulásunknál fogva a 80 ezerből a mi utolsó 8 ezer esztendőnk a *summában* igencsak domináns jelleggel jelentkezik, míg a mögöttes milleniumok gondolatrévészei, „thirtánkárái”, hitten-hitt eszmei poggyászokkal egyetemben, recesszív jelleggel leáldoznak/aláhullanak

a kollektív tévedések sivatagi karavánútján száz meg száz bukott, elhulajtott *Consensus Gentium* csontváza-bordakasa hever: történelmi közmeg egyezéseink az emberiség kollektív tévedéseinek katalógusa (s valahol mint-ha elmondottam volna már, hogy a tegnap szentelt igazságaiból lesznek a holnap nyilvánvaló ökörségei)

– mi marad? mi az, ami tévedéseink hibaszámításával is, mintegy „maradandó”, legalábbis hosszú fejezetre számíthat eszmetörténetünkben...?

hadd mondjam meg, mi marad nekem: az, amire a sietősen élők soha sincs ideje s jómagamnak meg egyébre sincs, csak erre; erre mindig s minden időm eddig ennek a jegyében telt. Ez marad:

a filozófia, mint a tanácstalanság privilégiuma – vagy amit egy gúnyos *dictumomban* úgy határoztam meg, hogy a paradoxonok és szolipszizmusok *Circus Maximusa*

ez az a félresöpörhetetlen: ez, ami marad. A lét, amiről semmit nem lehet elmondani és mindent el lehet mondani anélkül, hogy emez telitalálat s amaz mellétalálat legyen

olyan, mint Ágostonnál az idő: *Si nemo ex me querat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio* – ha nem kérdik, micsoda, tudom, ha kérdik, nem tudom

itt nincs időm, hogy kitérjek Heidegger nagy igazára – abban, hogy a metafizika harmadfélezer éves pseudológiája elsikkasztotta a lét parmeni-

dészi látományát; sem hamiskodásaira/tévedéseire, valahányszor az anyanyelv beépített idiotizmusaira bölcseleti felhőkakukkvárakat épít; mégkevésbé Hölderlin-rajongására – mintha a költő, legyen bár mégoly istenáldotta tehetség, támaszt, fogódzót vagy éppenséggel útrövidítést jelenthetne a filozófiában: oly ködevés, amely csupán a lustaságnak kedvez

Heidegger hézagosszívacsos, félbemaradt eszmerendszere helyett szívesebben fordulnék a francia Merleau-Ponty felé, hogy rámutassak fontosságára, nagyobbyszerűségére, amivel Heideggernek fölébe nő s ő, mihelyt sikerült kiszakadnia Sartre mindenkit leterrorizáló marxista „égi mechanikájából”, valósággal megörökölte az angol filozófia hagyományos tárgyla-gosságát, de itt neki sem szakíthatunk időt. Pedig jórészt az ő pontosításainak köszönhető, hogy a hőskomor Camus, a böszromantikus Beckett – az egzisztencialisták kárhoz pesszimizmusa, a „létevetettség” gyomorsav-öklendékes sanyarúsága érvényét veszttette és ebbeli tévedésük a gondolkodás hangszerének hamis elhangolásával nyilvánvalóvá-és tarthatatlanná vált

vessünk számot vele és törődjünk bele, amibe tán nem is olyan nehéz beletörödnünk – hogy a létet mint *adottságot* fogadjuk el és mint *adottat* kezeljük. S ez a lét horgonya s legfontosabb jellemzője egyszersmind: hogy kikerülhetetlenül *adott; visszavonhatatlanul, megköszönhetetlenül és visszaadhatatlanul adott*

valósággal ölünkbe hull, még minekelőtte „ölünk” lett volna; és az egészséges ember fiziológiás adottságában minden úgy van előprogramozva, hogy amíg sejtállományában, apróosztóereiben és simaizmaiban a létezés bukolikus örömrézete tart, addig eszünk ágában sincs tiltakozni létezésünk továbbvitele ellen; addig nem érezzük „tragikus tehernek” a táplálkozást/székelést/szekeréciót/párkereső hajsztát/közösülést/az alványkényszer periodicitását stb. stb., sőt, a lét igenlése tölti el egész valónkat

*

A létegező megismerése, a létismeret határai

a „nyelven-kívüli” kifejezés, a metanyelvek hóbertos figmentumai; ezek sivársága, szegénysége és ostobasága; a rajongásosság, a jubilusokban, glosszoliákban gondolkozók pszeudo-filozofémái – mivel is folytassam, holott még el sem kezdtem...?!

engedtessék meg újfent tekintélyi érvre hivatkoznom és felemlgetnem Heidegger nagy igazságát: aki vallásban él, az abbahagyta a keresést és a filozófiának mint olyannak, kimutatkozott

így látom én is. Ahogyan a filozófus nem lehet alkoholista és az alkoholista filozófus nem lehet, szakasztott úgy vagyunk ezzel is. A kereső elmélődő nem fogadhat el készenkapott, ún. „végső” válaszokat (mialatt a maga-adta tentatív válaszokban is, holta napjáig kételkedik), még kevésbé fogadhat el önellentmondásos, cirkuláris, formailag rosszul, ügyetlenül és tartalmilag tendenciózusan feltett kérdéseket, melyekre, mint minden retorikus kérdésre, a válasznak feltüntetett melléfogás is bennefoglaltatik. Ésde szenvedjünk bár mégoly tomboló megoldásvágyban, akkor sem fogadhatunk el kiindulásul készen kapott válaszokat szakszerűtlenül, ügyetlenül, naivul, rosszul és tendenciózusan feltett kérdésekre... melyek már eleve olyan szónoki kérdések, amelyek magukban hordják az egyedül lehetséges választ mint kikerülhetlent. Ez nem a keresés útja; nem a keresők *terra incognitája*, amelynek iránytű nélkül vágnak neki, saját veszélyükre és lehetőségeikre

ne higgye senki, hogy holmi elfogult egyoldalúság beszél belőlem. A kereső nem lehet sem vallásos, sem nem-vallásos; hanem e szimplifikatorikus terminológián messze túl, ezekre a legkisebb közös többszörösre alapított, „mondókás” eszmerendszerek *fölött* kell töltenie életét s morzsolgatnia az eleaták szentolvasóját.

Igaz, akár húzódozva, akár örömmel: van, aki elfogadja a cirkularitás rátukmált iránytűjét és megtanulja, hogy ne csodálkozzék rajta, hanem örvendezve „helyesen fogja fel”, hogy ugyanoda jut vissza, ahonnan elindult. Van úgy, hogy ép testben reumás szellem lakozik; az ilyen még szívesen is veszi, ha a „mondókás” eszmerendszer iszappakolásába beledőlhet és a saras-ingoványos, érzelgős *nostrumba* beleragad. Még mindig nagyon tiszteltreméltó elmekonstrukciókat gyárthat, de ez már egy más mesterség s földségét a filozófia kontinensétől világtengerek választják el. A kinyilatkoztató az, aki a bölcselet feladatai elől megfutamodik. A Kinyilatkoztatott maga eleve nem képezheti bölcseleti vizsgálódás tárgyát

az orákulum módjára szólók mestersége szólalkozhat az ÚrBuddha kigyólegyezős baldachinja és szólalkozhat tiarásan, márványcibóriumok alatt s lehet milliók rajongásának tárgya: de ez mind-mind – nem a tanácstalanság privilégiuma

amaz ominózus „miért van a Minden, ahelyett, hogy a Semmi volna”, Leibnizet megkísértő, Heideggert megbabonázó, de tökéletesen elhibázott kérdés. Nem is kérdés, hanem rétori fogás; a nyelvi idiotizmus kelepcéje. Legalábbis nekünk, Parmenidész süvölvényeinek, akik belátjuk a „vanság” kizárólagos érvényét, mint ami az egyedüli lét-kategória. A beépített idiotizmusok eliminálásával menten elesik a kérdésben említett „semmi-min-

denség” avagy térözön-betöltő „semmi”, amely a létezésnek ellentettje/ellenpárja lehetne

s jóllehet a létezés működtetéséhez nincs szüksége a mi ún. Végső Igazságainkra ésde még csak a bölcsélet Arany Legendáriumában sem lelnénk példát arra, hogy Őmindszentfelsége a Multiverzum, avagy az univerzumok véghetetlen sokaságából csak egy is, kikérte volna valamelyikünk tanácsát, mert mestergondolataink nélkül, galaktikáival, egy tapodtat sem foroghat tovább – mégis, mi elég szerénytelenek vagyunk ahhoz, hogy az episztemikus imperatívusz ösztökélésére s akár egy életen át, épp ezen, mármint Végső Igazságainkon törjük a fejünket; sőt, elég dőrék vagyunk ahhoz, hogy annak vélt találatainkon hajbakapjunk

ha bölcsőjében Herkules kígyót fojtogatott, mi valóságos kígyófészekbe születünk bele: boldogító és terhes örökség, mely létünk bölcsőben-mellénkadott velejárója s mint maga a lét, az arisztotelészi, episztemikus imperatívusz is *adottság*. Nem bűn és nem erény; nem istenadomány, sem nem a teremtes elhibázottsága. Teljesen hamis nyomon jár az a Cioran, aki az episztemikus imperatívuszra ráhúzza a zsidó-keresztény „áteredő bűn” vezeklő darócát. Kutakodó szenvedélyünk éppúgy nem bűn és nem holmi végzetrendelte-s-akasztotta Misztikus Malomkerék fajtánk nyakán, mint ahogy elmondható, hogy „áteredőlegesen” van lábunk-kezünk meg minden egyebünk s ezekről a legszebb francia, poszt-nietzscheánus rodomontád kedvéért sem tudunk letenni: eszünk ágában sincs

de hogy szót szóba öltsek; onnan, ahol a megoldás vágyörületéről és az ún. Végső Igazságokra indított ősi hajszárol szólottam, melyek eligazítása nélkül hogy üzemzavar támadna benne és végveszélybe sodortatnék a kozmosz: isten a tanúm. Ám életszakaszoknak, életkoroknak megvannak a maguk látszólag végső, látszólag sürgető kérdés-koronáriumai. Így, a fiatal Dio-timában, a fiatal Szozipátrában, a fiatal, még-manicheus Ágostonban és a fiatal Abélard-ban (még miskárolás előtt), felbukkarhat a válasszal terhes kérdés: az erotikus kérdésfeltevése

– igaz-e, hogy a szerelmi orgazmusban találkozunk a létezni-kényszerítővel és rálátunk az istenségre...?

(hány-de-hány ókori gnózis nem keveredett errefelé, hány keresztény „tévelygő” szekta járta végig ezt az ösvényt, a Szentlélek Szabad Kisaranyoskáitól a kiliasztáig, a Gioacchino da Fiore „szakadár-egyházától” a millenarianistáig, amalrikánusok, tanchelmiták, anabaptisták, kvietisták, lollardok: hány-de-hány!)

Vagy hogy azokról se feledkezzünk meg, akik ebben a műnemben alkalmasint a többséget jelentik: a szufi panteizmus miszterozófusairól és szent-

jeiről az iszlámban; a csodaművelő, levitáló „szerelemőrültekről”, akik Khorasszántól Bagdadig, Konjától Kordobáig erre a szerelmi, pederasztá éjszákára vártak az Úrral, és légyottjukon a „Kozmikus Mohameddel” vagy magával *biszmillohu rahmonu rahim*: Allah-hal, önkívületes hevületükben az istenség ábrázatának fénykaszkádjaira ráláttak: Al-Arabi, Al-Ashari, Al-Bisztámi, Al-Baqillani, Dzselaleddin Rúmi – hány-de-hány!

csakhogya az életút – barlang-utazás

ahol az erotika szőröstül-bőröstül mindeneket-magábanyelő közege megszűnt, életünk végjátékával új közegben utazunk

úgy kerül el-s mered föl körénk azontúl, ahogyan addig, ennyire csupaszon s titkainak bozótos szövénnyével lemeztelenítve sohasem láttunk; időbe telik, amíg megszokjuk döbbenet-sorozatát és székiunket-körülgépfegyverező leleplezéseit, időbe telik, amíg az új közeg lépték-koordinátái mentén újramérjük a *világot*

olyannyira új ez az új közeg, hogy a *világ*, amely az erotika nyákos hústest-kelepcéjében mélyreszopva-s benne enkapszulálva él (de úgy, hogy onnan ki nem látszik és onnan ki nem lát) – képtelen csak képzeletközbe hozni is új közegünk másmilyen léptékét és másmilyen vonatkozásrendszerét

amíg Orgé öregisten beboltozó barlangjában utaztunk, melyben az ő csali-napja világít, azt hittük, „megvilágít” mindeneket s bevilágítja a jelenségvilág minden zegét-zugát. De barlangjának sziklatonnái alatt hajókázva az Esztendő Sápadt Folyóján, hogy is gondolhattuk volna, hogy van másmilyen ég is, mint ez a csali-ég?! Hatvan fele járóban, Orgé hegyibarlangjának végén feltetszik valami idegen fény, holmi kék azúr, ismeretlen világosság nem tudjuk mire vélni

nem érzékeljük szellemünk alattomos átkristályosodását

azután egyszerre csak, hatvan után, hogy kifelé iparkodunk az Ő barlangjából, megérjük a horizont feltárulását, a teljes horizont varázslatos feltisztulását s ez az, amit a *Senex Fornicator* üdvöz idejének neveztem: még kielégítjük kedvesünket, de már túllátunk Orgé cselein/kelepcéin és barlangjának sziklatonnái már nincsenek fölöttünk. A *Senex Fornicator* üdvöz idejének első körültekintése ez, túllátunk Orgé csali-napján és másutt keresük a személytelen szeszélyt, másutt, a khaoszmoszban a működtetőt

ha szerencsénk van és kiegyensúlyozott lélek, egyenletes kedély jutott osztályrészünkül, úgy halálközben meg egyenesen megmosolyogjuk a lét állítólagos tragikumát/kényszerűségét, abba való belevetettségünk szerencsétlenségét és több effélét, ami mind az egzisztencialista bősromantika

hamis ólommerüléke... – és így tovább. Az életkor-korreláta az elmélkedőben már ilyen s így munkál

valamikor jó ideig magam is azt hittem, hogy Kierkegaard gyilkos Hegel-ellenessége és Wittgenstein (savanyú-szőlő zamatú, de) vitriolos kritikája után a rendszerépítésnek befellegzett. A töredékesség, az aforisztika – a torzó a divat. Inkább halva lássanak, mondogattam és jól vigyáztam, ne essem a rendszertákolás bűnébe: inkább halva lássanak, semminthogy rajtaérjenek holmi rendszerépítésen

– de hogy is áll elő a „rendszer”?

– mint merül elő amaz *idée maîtresse*, a mestergondolat, amelyre a rendszerek alapítvák?

A visszatekintés, bölcsellettörténeti ismereteink áttekintése meg a magam tapasztalatai/ézeletei rovincsolása rávezetett arra, hogy a dologban az életkor-korreláta a döntő. Minden korban más-és más a szellemünket betájoló mágneses erőter, más-és más az érdeklődés főiránya; más megközelítéssel, máshogyan képzeljük-formulázzuk a számunkra legfontosabb fő-fő *explicandumot*

míg Orgé öregisten túlhatalma tart, tökéletesen eredetietlen „eredetiségünkben” úgy képzeljük, hogy a jelenségvilág titka Erosz gyökénél van elhorgonyozva (nemhiába mondták a Goncourt fivérek, *Dieu a fait le coit, c'est l'homme qui a fait l'amour*; magyar megközelítésben: az isten csak az ivarszerveket teremtette, a szerelem az ember alkotása)*

hiszen tudjuk, a misztikusokat időtlen-idők óta kísérti a sejtés, hogy az ejakuláció, illetve az orgazmus idegi kioldásakor, egy tűszúrásnyi szempercentre és még minekelőtte szemünkre a villámelsötétülés gyönyöre, a kéj hályoga ráereszkednék, az istenség arculatára rálátnunk is megengedtetik, de legalábbis tetszik Őnékie kóstolót adnia az istenközelből

fejezetről-fejezetre haladhatnánk fenséges-magasztos megtévedéseink rovasírásán, ahogy reclusoriumunk falára felvéstük. E misztério-zófiai fordulat alkalmasint hamis vagy kérdéses voltára fokozatosan fény derül, amint ki-

* önéletrírásomban gyóntam is erről s magam is bűnösnek vallom magam. Harminc éves lehettem (amikor a megejtés tetőz és gondolataink erre-rajzása tart) – ezotérikus-rapszodikus-erotomán, versszövegbe-párbeszédessített filozófiai dialógust írtam a misztikus „beavattatás” kereséséről. Az ülőhelyzet rögzített figurájában és ivarszerveik összetapadását elemezve, az eszményi Diotima és beszélgető-társa, a filozófus-szatír, a *coitus interruptusnak* ebben a hosszantartó társalkodásban iparkodnak közelebb férkőzni és a kéjelgés látóhályogán át erőszakkal „rálátni” a jelenségvilágot működtető és fenntartó *Archéra*... 1958-ban a 100-oldalas gépiratra rábukkant Édesanyám, és olvastán céklavörösrre pirulva, nem sokat habozott – a dialógust a tűzbe hajította. Négy év múlva, 1962-ben, Londonban mesélte el bocsánatos „megtévedését”, amikor én már elkallódott kézirataimra rég keresztet vetettem.

kerülünk Orgé öregisten előszféránk-egészét-magábafoglaló barlangfolyamának sziklaboltjai alól

későbbi kérdéseink a bölcelet töményebb, rostonyás anyagából állnak össze

mintha gyermekségünk eszterláncá lett volna, kilépünk a vitalizmus nehéz láncából. Rádöbbenünk, hogy ez volt gondolkozásunk világi „fertőzése”, a világ legvilágibb értelmében: a világ a gyomrával, a hasnyálmirigyével, a zsigereivel, az ivarszerveivel, a *plexus solarisával* filozofál; de a *Senex Fornicator*, az elmélődésnek ebben az optimális életidejében már tudva-tudja, hogy valamint valaminek a *kéjhozama* igazát nem bizonyítja, ugyanúgy, semminek igazát *haszna* nem bizonyítja; szintazonképp, nincs bölceleti tétel, amelynek igaza mellett érvelne, hogy az életet gazdagítja, serkenti, elősegíti

mire idáig jutunk, keresztúthoz érünk; s mi azt az ösvényt választjuk, amely csakhamar elvész az aljnövényzetben. És így elmélkedünk:

van, akinek fiatalon, és van, akinek vénen jut osztályrészül a mestergondolat

van, aki, viszonylag fiatalon, egy, a falon lógó, kifényesített rézmelencére rámered s annak hipnotikus hatása alatt látni véli az isteni „szikorkát” a tulajdon szemében – a *szünthereszisz* Legméltóságosabb Titkát

van, aki a Capitolium romjain üldögélve, vízióban végiglátja és magára veszi életművének édes terhét

van, aki egy legendás fa terebélye alatt üldögélve „megvilágosul” – vagy annak nevezi egész eszméletét megrázkódtató révületét

van, akinek magas mortalitással járó, súlyos betegség kegyelmi állapotában adatik meg az a mestergondolat, amely, művére mintegy visszavetülve, karéjban körülfogja minden addigi kutakodását s még tán amaz addigi divatos töredékességnek is átfogó értelmet ad, majdhogynem – *horribile dictu!* – a „rendszer” értelmét...

lehet így is, úgy is; ez is, az is; igaz/nem igaz

lehet a rendszerépítés elévül/elavult/divatjamúlt; és lehet – most jól vi-
gyázzunk!

– lehet *kikerülhetetlen*

az én summázó meglátásom szerint sem így, sem úgy. Hanem

évtizedről-évtizedre haladva – lerozsdál az élet keserédes seprője verő-
ereinkbe, nyirokrendszerünkbe; vesébe-májba-gerincvelőbe; a háti határlánc ganglionjaiba csakúgy, mint a tizenkét agyalapi idegpáron át, fel, a kisagyi „életfába”, talamuszba-hipotalamuszba, és lerakódása betölti gátlásemele-
teinket, kortexünk reflexintegrálját, sőt, „életidegünket” is, melynek ő-
singerére adott reflexválasz filozófiánk maga – de már színültig terhelve

nyolcvan esztendő szerelmeivel/hányódásaival/verettetéseivel, börtöneivel/világlátásával/csavargásaival, misztikus vívódásaival/templomálmaival és megannyi könyvtár mahagóni-illatú, jegyzetelő, fóliáns csendjével

– *alattomban* – (ezt akartam mondani, ide akartam kilyukadni:) – *alattomban*. Így áll elő, hogy észre sem vesszük, *így áll elő* az a filozófia, amely már a mienk

jut eszembe; William James is így tartotta. Hogy az emóciók alluviális üledéke, a zsigeri reakciók a filozófiai meggyőződés legtitikosabb építőkövei

így állnak össze meggyőződéseink, ilyen fizioológiás-apodiktikusan s nem pedig értelmi belátások és skolasztikus érvek igazának engedve: így, hogy koráll-építkezését észre sem vesszük

– még mindig gondolkozásunk leglényege a sajátgondolatok iránti végzetlen gyanakvás, egyfajta sextus-empiricus szuper-szkepszis, még mindig bizalmatlanul latolgatjuk eszméink valóságértékét és jó-rossz esélyeit a probabilitások patikamérlegén; ám addigra, az élet végén, *nolens-volens*, sőt-tön-sőt, még akarunk ellenére is, elmélődésünk zsongásában, a mestergondolat Vauban-i várnégyszögének pástja fölött-és mélységbevesző bástyafalain felépül világlátásunk; világlátásunk, amelyben, szégyenünkre és öreg veszedelmünkre: *rendszer van*

vérszemet kapunk?! Nem kapunk tőle vérszemet: egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz; s úgy, amint mondtam: működtetéséhez a multiverzum a mi „végső igazságainkra” nem szorul s jól elvan mestergondolataink nélkül is, amelyek, protagonereicításuknál fogva s akárcsak a számok, a létegeész tátongasában, „odakünt”, jelentés nélküli semmitmondások s mindenestül elégtelenek. Mégis, véljük, annyi kenettelj, vakvájat, hamis nyom, annyi *álkérdés* után meglettük a *helyes kérdésfeltevést* s már mintha tarsolyunkban tartogatnánk is holmi tentatív választ, olyat, amely nem holmi nagyrafújt *Via Negativa*, nem udvarló attribútum-gyűjtemény, önmagában nem hord ellentmondást s óvatos szerrel, valamelyest értelmezi a jelenségvilágot – igaz, receptmentesen, mert sem a helyes életvitelre, magatartásra, államalkotásra nem ad utasítást; csupán az ontológia csúcdiszciplínájának határain belül körvonala a létegeész *adottságát* és ami abból következik, *sub specie serenitatis*, az *elkerülhetlent*...

...Ámde hogy mi a *helyes kérdésfeltevés*, a kérdésekre adott tentatív válasz, válaszok összefüggő *rendszere*? Nos, aki akar, teheti, beléphet meggyőződéseim templomába. Ékítményei nem kevesebbek, márványos arányai nem alábbvalóak, mint ezé a teremé.

– Nem addig a’! Hiszen ami eddig volt, azok csak a prelimináriák! Mi lesz?! Elég a portéka feldicséréséből: lássuk a portékát – kiálthatná ide valaki,

joggal és méltán – mikor érünk már a „lényeghez”?! A tárgyhoz! Az expozícióhoz!

Ha a közbekiáltó néma marad, akkor is: igazsága van. Hogy prelimináriák; de – érnénk be ennyivel. Ez eddig csak a tartalomjegyzéke volt mondan-dóimnak, parányi prolegomenák; a java még hátra van. Ám a java még várathat magára, noha a könyvek tíze már megíródott-kiadódott, és akiknek szemeik vagynak, megolvashatják

nem azt mondom, hogy mondanivalóimnak a végére értem, távolról sem; hanem hogy itt kezdődnének mondanivalóim; éppen ezért itt hagyom abba. Nem tudom, mások hogy vannak vele: nekem ünnep volt. Köszönöm a figyelmes arcokat, a nyitott fület, a felnyíló fülhegyezést, a meghallgatást; megkövetem, ha ki tűréshatárát/türelmét próbára tettem

kedves-mindnyájuknak gráciájába ajánlom magam. *Feliciter.*

HONGRIUSCULE, 1993. július 20.

Időszerű-e a Radnóti-magatartás?

A változó protokollisták korában most Szabó Lőrinc, Weöres Sándor van az élen kortársai közül, József Attila talán őrzi helyét... A Radnóti-féle költői-emberi magatartás és poétika, a posztmodern fényében megáll-e még? Erre vonatkozólag következzenek itt néhány megjegyzés.

Radnótiról az utóbbi két évtizedben is sok fontos írás jelent meg. A korábbiakról Nagy Marianne bibliográfiájára utalok; érdekes módon teljes pályaképet két angol nyelvű monográfia ad: Marianna Birnbaumé és George Emeryé. Az újabbak közül Melczer Tibor „...ha minden összetört” című – az utolsó hónapok műveiről írt – monográfiáját, legújabban pedig Lengyel András – szempontomból nagyon is fontos – tanulmányát („...hősi és termékeny szerepvállalás”. *Radnóti identitásalkotási igényéről*, Valóság, 1992/11), meg egy újabb, angol nyelvű Radnóti-kötet elé írt két bevezetést (*Foamy Sky, the Major Poems of M. R.*, Princeton University Press, 1992, Zsuzsanna Ozsváth és Frederick Turner fordítása és tanulmánya) emlitem.

Amikor ezeket a sorokat írom, sajnos, már biztos, hogy Baróti Dezső összefoglaló igényű monográfiáját (*Kortárs útlevelére*) már nem folytatja.

1. Kiindulópontom egy sokszor tárgyalt vers, az *Erőltetett menet*. Két elemzést emelek ki: Vas Istvánét (utoljára az *Igen is, nem is* kötetben Lator Lászlóval való beszélgetésben) és Németh G. Béláét (utoljára a *Századvégről – századelőről* című kötetben). Ez utóbbi a szerző talán egyik legszebb és legalaposabb verselemzése. Itt is történt újabb kísérlet: Glózer Rita összehasonlító tanulmánya a versről és egy Szabó Lőrinc-szövegről (Jelenkor, 1992. nov.).

Voltaképpen tehát ismert ítéleteket, megállapításokat szeretnék újrafogalmazni. Így ismert például, hogy ennek a végveszélyben született műnek a versformája az európai költészet egyik legkedveltebbje, a nibelungi sor, a félbetört tizennégyes alexandrin.

Bolond, ki földre rogyván
s vándorló fájdalomként

fölkél és ujra lépked,
mozdít bokát és térdet...

A közvetlen előzmény ott van Radnóti műfordításai között, az egy évvel ezelőtt megjelent *Orpheus nyomában* kötetben Walter von der Vogelweide verse:

Ó jaj, hogy eltűnt minden	hogy hullt le évre év!
Éltem valóban én,	vagy álmodtam itt elébb?

A középkori német költő versének egyenes folytatása, formában, hangban és életérzésben az *Erőltetett menet*, iszonyatos és embertelen körülmények között való megírásakor a költő az európai kultúrába fogódzik. Mert ennek a ringató tizennégyesnek számtalan példája élhetett Radnóti emlékezetében is. Csak néhányra utalok, a francia népdalra:

Au jardin de mon père	les lilas sont fleuris
-----------------------	------------------------

vagy a középkori német költőnél:

Es hat mir an den Herzen	wohl dicke weh getan
--------------------------	----------------------

De idézhetnék újabb példákat is. Heinét:

Es war ein König in Thule	gar traurig bis in das Grab
---------------------------	-----------------------------

És persze Tóth Árpádra meg József Attilára:

Azt a szép régi asszonyt szeretném látni ismét...

A metrika erejét, hatalmát csodálhatjuk, azt a szinte mágikus erőt, amellyel a forma kikényszeríti a még oly széthulló életanyag kemény megmunkálását – persze a formának csak akkor van ilyen mágikus ereje, ha valaki eltökélt akarattal hozzányúl, folyamodik érte.

Tanúskodik az *Erőltetett menet* arról is, hogy a költő minden sora mélyen bele van ágyazva az európai kultúrába, hogy metrikával, jelzőkkel, metaforákkal folyamatosan idéz, s ezzel egy sokszázados sor tagjának vallja magát. Radnóti költészete, különösen a kései, tele van Arany-, Berzsenyi-, Ady-, Füst-, Kosztolányi-utalásokkal, s persze bibliai idézetekkel meg Apollinaire-sorokkal. Sok olyan példát idézhetnék, ahol nem jelzi a költő explicite, hogy Ronsard-, Vergilius- vagy Proust-idézet következik. A *Tajtékos égben*:

Szorgos halál kutatja ezt a kort
s akikre ráel, mind olyan fehérek

József Attila hangján szól, mint ahogy még inkább a *Bánat* sorait idézi ugyanott:

Megállok itt a fa tövében,
lombját zúgatja mérgesen.
Lenyúl egy ág. Nyakonragad?
nem vagyok gyáva, gyöngé sem,

S ugyanebben a versben szürrealista festőket, Chiricót és Dalit is idéz:

Vérzett az erdő és a forgó
időben vérzett minden óra.

Az *Októbertvégi hexameterek* vége:

S míg elkap az álom, az éjben
hallani, csapdos az ősz nedves lobogója sötétén.

vajon nem Kosztolányi *Szeptemberi áhítata* végének tovább folytatása-e?

Ifjuságunk zászlói úszva, lassan
Röpüljete az ünnepi magasban.

(amely viszont Petőfi *Tündéralomát* folytatja:

Ó hosszan szállj és lassan énekelj,...)

Idézet-cento? Akart epigonizmus? Vagy egyszerűen az „intertextualitás” ma oly sokat emlegetett jelensége?

Egy egész költői csoport, egy nemzedék programja volt az európai kultúra folytatásának igénye, a világ és önmaga széttartó erőivel szemben a formába, a feszes metrumba, a logikus szerkezetbe kapaszkodás, a hagyományból is kitüntetetten az antik vállalása, a görög-latin irodalom fordítása, újjáalkotása. Csak utalásszerűen (Vas István is beszél erről): Kerényi Károly és köre, az *Argonauták* című folyóirat, a *Horatius Noster*, Németh László egy ideig képviselt görögség-minőség mítosza. És Vas István, Rónay György, Jékely Zoltán s természetesen sokban Weöres Sándor fegyelme, formakultusza, racionalizmusa, lefojtott hangú költészete, „higgadt” hangja jelzi ezt a törekvést.

Természetesen a hagyomány folytatása, sőt az antikvitás-kultusz még önmagában lehetett e korban kifejezetten a totális diktatúrák művészet-politikájának eszköze. Josef Weinheber, a német náciizmus legszínvonalasabb költője az antik forma nagymestere volt; az olasz, a német kormányzati épületek az antikvitást akarták felülmúlni, utánozni, nem is szólva a „szoc-reál” építészet timpanonjairól és oszloprendjeiről, a csapi állomástól Kamcsatkáig. De azért a magyar „újklasszikusok”, antikvitáskereső, formafejelmezettek egész magatartásának határozott német- és náciellenes éle volt,

úgy érezték, a formával, a fegyellemmel, a megszenvedett szépséggel harcolnak a fasizmus ellen. Maga Kerényi is így gondolta.

Mindnyájuknál, de különösen Radnótinál élete, tevékenysége, költészete szerves és elválaszthatatlan része volt a műfordítás – ugyanaz a küzdelem volt a sötétség ellen, ugyanúgy védőfal a barbárság ellen. 1943-ban (amíg nem vonultam be), a „Vajdá”-ba, azaz a Vajda János Társaságba jártam. A Radnóti–Vas-féle Apollinaire-fordítások, vagy Hölderlin *Menon panasza*, vagy Shelley *Hellasz zárókórusa*, s főleg Tibullus *Detestatio Bellij*e Ascher Oszkár vagy Simonffy Margó előadásában reményt nyújtó, szelíd-intellektuális antifasiszta és háborúellenes tüntetések is voltak.

2. Az *Erőltetett menet* szép elemzéseihhez talán csak annyit tennék hozzá, hogy én nem az Én és Te felelgetésének érzem, hanem az Én és a Többiek, a Névtelen Társak párbeszédének. (Aki maga is részt kellett hogy vegyen ilyen katona vagy munkaszolgálatos halálos „erőltetett menet”-ben, talán osztja ezt a véleményemet.)

A vers lefajtott metaforikája, akartan lefokozott jelzői is a formai-emberi fegyelmet sugallják, a „van visszatérni otthon” latinos-franciás mondattani szerkezete pedig tovább erősíti az európai hagyományba való bekapcsolódás érzetét.

Az *Erőltetett menet* írásakor a költő már túl van azon, hogy féljen a távoli haláltól. Látszólag reménykedik még, de tulajdonképpen szinte biztos benne. A haláltudat, a halálfélelem, mint ez ismert és többször megírt, 1935-től fogva jelen van, visszatérő motívumként, állandó elemként Radnóti költészetében. „Olyan, kit végül megölnek, mert maga sosem ölt.” Van, aki úgy tartja: póz ez, tetszelgés, és rokon a századelő játékos-szeccessziós halálkultuszával, az *Én a halál rokona vagyok...* folytatása.

Félig kortárs vagyok, tehát tanúként: 1934–35-től fogva mindnyájunkban élt a félelem, illetőleg a biztos tudat, hogy közeledik a második világháború. Ma, amikor bevett már az „első” és a „második” világháború megjelölés, nehéz elképzelni, milyen sokkot okozott egy nagy angol képes album, amelynek címe *The first world war* volt; felrémlt: tehát lehet még második is! És alighogy befejeződött az 1914–18-as világháborús irodalom, a Remarque-ok sora, máris megjelentek az újat megjósoló könyvek („Prága nincs többé” volt Fowler-Wright könyvének címe).

Ugyanilyen biztosan tudtuk, hogy erőszakos halál vár ránk. Egy egész nemzedék készült arra, hogy gyilkosként vagy áldozatként hősi halált haljon. Nem Radnóti neurózisa, szorongása vagy díszítőkedve idézte a halált – mindnyájan így voltunk vele. (Csak utalásszerűen: Pásztor Béla versei vagy

Ámos Imre rajzai, Bartók „éjszakai” tételei – ugyanezt a haláltudatot hordozzák.)

De másrészt ma már tudjuk, hogy ez a 20. század elejei dekadens halálkultusz nem is volt olyan játékos, ártatlan. És nemcsak a *Doktor Faustus*ból, hanem D’Annunzio pályájából, hadd utaljak P. P. Pasolini megrázó és iszonyatos filmjére, a *Salò*ra, egy egész művész-értelmiség kegyetlen tisztaságú tetemrehívására.

Van egy Radnóti-vers, az *Álomi táj*, amely a dátum szerint 1943. október 27. és 1944. május 16. között íródott, tehát munkaszolgálatban. Egy nagy, látomásba átmenő tájkép – az anapsztusok és a szöveg is mintha József Attila *Ha a hold sütyének* is folytatása lenne:

Ha a hold feje vérzik az égen
s gyűrűző köröket ver a tóban a fény:
átkelnek az árnyak a sárga vidéken
s felkúsznak a domb peremén.

és megjelennek a kor félelmének jelei – mint Bernáth Aurél 1929-es *Tél* című festményén – a halált hozó madarak:

Majd hirtelenül továbblép,
nagy szárnyakon úszik az álomi táj;
sodródik a felleges égen ijedten
egy féleleműzte madár,

hogyan a végén ismét a halál tűnjék fel:

s a magány szelidebb a szivemben
s rokonabb a halál.

Mert a halál hordozója ez évek verseiben csaknem mindig a táj. A tájnak ez a változása, a félelemnek a tájba vetítése, ez a Van Gogh-i gesztus már ott van József Attilánál:

lágyn ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.

S még mögötte Juhász Gyula tiszai tájaiban:

S a határban a halál kaszál...

Radnótinál is e kései években minden táj mögött ott a halál, a pusztulás, a pusztítás (írtam erről korábbi Radnóti-tanulmányomban – *Radnóti halálos tájai*, Alföld, 1985).

3. A költői én magatartása ezekben a kései versekben olykor a (látszólag) háttérbe vonuló tanúé, megfigyelőé, aki az utókor képviselőjében is figyel (a *Mint észrevétlenül* attitűdje), másutt „...mint tanú / szólni a kései kor-nak...”

Ennek a magatartásnak alapja pedig a („19. századi”) meggyőződés, amely a művet, a költői mesterséget, a művészetet öröknek, s mindennél fontosabbnak tartja: Le buste survit à la cité... parnasszista, szimbolista meggyőződése is ez „...ugyancsak megtanulta, hogy fegyver s szerszám a toll, / s ugyancsak nyaktörő az, ha méltón peng a lant...” Csak olykor fogja el a kétely: „De mondd, a mű – az megmaradt?” (A *Hajnaltól éjfélig* „Istenhegy-i jegyzetei”-ben). De ezt a rémületet is félretolja, legyőzi az utolsó hónapokban.

És ezt a magatartást ellenpontozza – talán ki is egészíti – egy másik szerep: egy sajátos férfi-magatartás, a mindentudó, rezignált, „bólintó” férfié, a Jó-zsef Attila-i *Reménytelenül* folytatása is:

A holdra tajték zúdul, az égen
sötétzöld sávot von a méreg.
Cigarettát sodrok magamnak,
lassan, gondosan. Élek.
(*Tajtékos ég*)

Vagy a *Kolumbusz*-arcképben:

Megvillant nagy szeme, fáradt szemhéja égett.
Legyintett. S hátraszólt valami semmiséget.
(*Ifjúság*)

Tudja, hogy átkozódni és üvölni kellene:

mert méltó átkot itt ugysem mondhatna más, –
a rettentő szavak tudósa, Ésaías.

És mégis: a fegyelem, a forma, a megcsinálás erkölcs, a művészi-mesteri tartás kényszere szó szerint utolsó pillanatáig meghatározó. (Írtak sokat erről a *Razglednicák* kapcsán.) Az utolsó pillanatig belekapaszkodni a nagy Európába, a kultúrába – a költő-voltba:

szivemben nincs harag már, bosszu nem érdekel
(*Sem emlék, sem varázslat*)

vagy

Hát ül és néz. Mert semmit sem tehet.
(*Ó, régi börtönök*)

Emberfelettien fegyelmezett – tehát elfojt s eltakar sok mindent, a magára vett költő-művész álarca mögé rejti. De mit fojt el? És elfojt-e valóban?

Bizonyos, hogy a magánember sok konfliktusa hiányzik művéből, költészetéből például csak egy, szinte állandó szerelemről tudhatunk, a lírai én csak Fannit látja „szőkén, a rőt sövény előtt”.

Többen, több szempontból is taglalták, költészetében elfojtja a zsidókérdést is, röviden szólva: ebben a lírában nem a magyar zsidó költő megy a halálba, hanem a költő, a magyar költő. Sokat írtak erről – már kortársai is –, az újabb feldolgozások közül Lengyel Andráséra utalok.

Radnóti Miklós magatartása, ragaszkodása a magyar nyelvhez, kultúrához, tudatos és többszörös választása a magyarság mellett – a halálig –, nem a probléma elfojtása vagy eltolása volt, hanem egy egész nemzedék, csoport tudatos, átgondolt *választása*. Egy olyan nemzedéké, amely már harmadik generációjában tökéletesen asszimilálódott a magyarsághoz, annak kultúráját és értékeit fogadta el – gyakran a hivatalos Magyarországgal szemben –, és ettől nem hagyta magát eltéríteni. Hiba volt-e? történelmi tévedés? Ma, az asszimiláció-tagadásnak és mindkétoldali megkérdőjelezésének korában sokan hajlamosak így ítélkezni. Magam következetes, logikus és bátor magatartásnak látom.

Egyébként: ebben a fegyelmezettségben, ebben a magáravett forma-páncélzatban, ebben a mives magatartásban valóban van elhatárolódás is. Elhatárolódás az avantgarde-tól és saját korai korszakától is, különösen minden későexpresszionista ízű jajveszékeléstől és litániázástól, de a saját korábbi szürrealista rikkantásaitól is. (Ezzel a Radnóti és barátai költészete egy európai törekvésbe is kapcsolódik, mert váltig állítom, hogy a harmincas években Európában valóban volt, sőt uralkodó lett egy anti-avantgarde, „szintetikus-realista” törekvés.)

De van benne, sajátos módon elhatárolódás és különbözési vágy József Attilától is. A *Nagyon fáj* József Attilájától, a minden borzalmat, kínt kimondó, kiüvöltő József Attilától. Folytatja Radnóti, de ebben nem követi, nagy-nak tartja, de ő valami mást akar. És hogy ez is nemzedéki vonás, azt barátja, Bálint György értő, de nagyon is bíráló írása jelzi a *Nagyon fáj*ról...

A fegyelmezettség, az elfojtás is program tehát, nemzedéki és csoport-jellemző, tudatosan kialakított elvek egy embertelen, szörnyű, reménytelen helyzetben:

És mégse hagyj el karcsu Ész!
ne éljek esztelen
Ne hagyj el meggyalázott,
édes Értelem.

Avult ragaszkodás a racionalizmushoz? Ma, amikor a racionalizmus is olyan diszkurzussá vált a posztmodern teoretikusok szemében, amely elavult és érvénytelen (bár eszközeit s vívmányait a maguk gondolatépítményének barkácsolására felhasználják), tehát ma, számomra (s remélem, mások és fiatalok számára is) még a távoli, „hosszú 19. század” változatlanul megmaradó költői-emberi monumentuma. És ezért *ma is*, újabb váltások és fordulatok korában az egyik érvényes, követhető poétikai-emberi „modell”.

Egyensúlyteremtés és műfaji tagozódás (A „nemzeti klasszicizmus” fogalmához)*

Sokan gondolják úgy (például a posztmodernt a felvilágosodás korától számított „modern”-nel szembeállítva is), hogy az antikvitásból áthagyományozott, a francia és az olasz kultúrában kodifikált, s a reneszánsz óta uralkodó neoklasszicista doktrína-rendszerek dezintegrálódásától, azaz a XVIII. századtól beszélhetünk igazán az önmaguk eredeti arculatát és rendeltetését kereső (és megtaláló) nemzeti irodalmakról. Mások a romantikával azonosítják ezt a hol „modern”-nek, hol „nemzeti”-nek mondott kort, melyet az egyes nemzeti irodalmaknak speciális, önálló útra térése jellemez. Nyilvánvaló leegyszerűsítés volna a nacionalizmus korszakáról beszélni, bár meggondolkodtató, hogy a köznapi értelemben nacionalistának éppen nem mondható Kazinczy Ferenc is azt a vallomást teszi 1809-ben Berzsenyinek írt levelében: „Pályairásomnak egész ideája, igen is, csak a Nationalizmus. Az nekem az idolumom, nem holmi apró tekintetek.”¹ Bizonytalan, hogy Kazinczy és kortársai mennyire vannak tisztában azzal: a következő évtizedek egy modern értelemben vett nemzetet fognak konstituálni. De elvben és gyakorlatban is azon munkálkodnak, hogy új irodalmi tudat jöjjön létre, mely (természetsszerűleg) új és régi műfajok sokaságának, rendjének, egyensúlyának függvénye.

Egyszerre törekednek (s erre nemcsak Kármán és Döbrentei fejtegetései a bizonyítékok) originalitásra az egyedi művekben, azaz az európai műfajok „megmagyarosítására”, s éppen ennek révén sajátos nemzeti jellegre: „Hogy az eredeti a nemzetivel azonos, azt e korban többen is vallják.”² A romantika egyébként is szívesen köt egy-egy műfajt bizonyos nemzetekhez, s már Herder sokszor és sok helyütt kifejti, hogy az egyes népeknek egyéni és egyedi irodalmi tudata van. (Az ókori példáktól a legtöbb értekező a déli és északi népek irodalmának szembeállításához jut el, mintegy Taine-t előlegezve.) Horváth János „nemzeti klasszicizmus” elmélete tehát egyáltalán nem utó-

* E dolgozat (mely a „nemzeti klasszicizmus” műfaji hierarchiájáról szóló nagyobb értekezés előmunkálata gyanánt készült) gondolati anyagának jelentős részét a Németh G. Béla által szerkesztett *Forradalom után – kiegyezés előtt* című művelődéstörténeti kötet tanulmányai ihlették, amint ez a jegyzetekből is kiderül.

lagos spekuláció, hanem a XVIII. század végétől kibontakozó összeurópai folyamatok lényegének megértéséből fakad. Wellek szerint a neoklasszicizmus minden irodalomra és minden művészetre érvényes, általános normákat vallott, s ettől tért el a romantika a nemzeti egyediség, eredetiség, sőt „szabálytalanság” hirdetésével.³ Magyarországon egy (Széchenyi kifejezésével) „keleti raj” csaknem egzotikus történelme és szokásai mellett és részben ellenében hamar meg kellett képződnie a túlhajtott nemzeti elv ellensúlyának, el kellett hangoznia a „vannak örök törvények” figyelmeztetésének. Azaz: az időnként túlzásokba eső, romantikus színezetű reformkori nacionalizmus értékeit is megőrizve egyfajta klasszicizálódás biztosíthatta az egyensúlyt. A nemzeti klasszicizmus tehát valaminek az óhajta és megfigyelmezése egyszerre, a nemzeti egyediségét kívívó magyar irodalom megővése a provincializmustól.

Mindez azonban (különböző mértékben) érvényes a római-keresztény kultúrkörhöz tartozó irodalmakra általában. A „nemzeti paradigma”, a nemzeti fejlődésszerkezet (vagy Horváth János kifejezésével „az irodalmi esztétikum magyarsága”) nem bontakozhatott ki teljességgel mindaddig, amíg az antikvitás folytatólagos példává emelése eleve azt sugalmazta, hogy az ember (és művészete) mindenkor és mindenhol ugyanaz. „Racine például az *Iphigenie*-előszóban (1675) azzal az önelégült feltevessel áltatja magát, hogy Homéroszt és Euripidészt alapul vevő darabjainak sikere azt bizonyítja: a jó érzés és az értelem ugyanaz minden korban, és Párizs ízlése ugyanaz, mint Athéné.”⁴ Az európai irodalmak azután a XVIII. században számtalan társadalmi-anyagi és szellemi-kulturális folyamat következményeképpen jutnak el a nemzeti elvhez, amennyiben többet és mást kívánnak adni a korábnál. A neoklasszicista „korlátok” elhárításával olyan felfedezést tesznek, amelynek jó másfél évszázad múlva fog csökkenni (egyes helyeken a XIX. század végén, máshol a XX. század elején) inspiráló ereje.

A nyelvi szempontú, majd tartalmi eredetiség emelkedik művészi követelménnyé a magyar irodalomban a romantika áramában, ugyanakkor a klasszicista normák szellemében: „Az összeegyeztetés tökéletes végrehajtása vált szükségképpen feladatává a fejlődés következő mozdulatának, s ezáltal már eleve kijelöltetett ízlésbeli jelleme is. Mert az irodalmiságnak abszolút összetevői alak és ihlet, másfelől pedig történelmi formái: hagyomány és újítás – összeegyeztetéséhez mértéket semmi más nem adhat, csak maga az ízlés, annak is csupán az a fajtája, melynek lényege: Vonzalom az összeegyeztetés, az egyensúly, az összhang, a békés széparány, a mérséklet iránt, mely nem szívelhet semmi egyoldalúságot, semmi túltengést, de kellő érzékkel bír minden komoly érdek és követelmény felfogásához és kielégíté-

séhez; mely otthonos a múltban, bár a jelenben él, s éppúgy méltányolja az irodalmiság abszolút követelményeit, mint nemzeti és időszerű konkrét érdekeit. Magának az összeegyeztetésnek, harmóniának az ízlési formája ez, tehát klasszicizmus, de specifikus magyar fejlődményeknek is összeegyeztetése – tehát magyar klasszicizmus.”⁵ Igaz, hogy ez a fajta leírás elsősorban a Bach-korszakban kialakuló, s jobbra Gyulai által kanonizált felfogásra érvényes, s éppen az elnyomatás éveinek szorongatott helyzete is adja indoklását.⁶ De Aranyra 1849 előtt is jellemző és a harmincas–negyvenes évek legnagyobbjairól is elmondható, hogy nemcsak a végtelenre törő romantikának, hanem a „határolás” művészeteként jellemzett klasszicizmusnak is tanítványai. Hiszen csak kevesen tudják kivonni magukat (vagy csak időlegesen: gondoljunk arra, hogy Petőfi költészetének egyik fő ihletője mégiscsak Horatius) az „örök klasszicizmus” hatása alól, melyre nemcsak az jellemző, hogy a legkisebb részletek és a mű egésze is zárt, harmonikus, szimmetrikus, hanem az is, hogy „önkorlátozással lesz úrrá művészetén és életén egyaránt”.⁷ Természetes ez már csak azért is, mert az emberi kultúra jelentékeny hányada ebbe az irányba mutat: a sumér és babiloni pecsétnyomók szimmetriájától Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájáig*, mely szerint az egészeseknek mértékre, középútra kell törekedni.⁸

A múlt század közepének tágabban értelmezett magyar klasszicizmusa nem pusztán a romantika ellenhatásaként fogható fel, ahogy maga Horváth János is befoglalja (a *Fejlődéstörténet* 346. lapján és más helyeken is) Jókait a maga elképzeléseibe. Illusztrálhatja ezt a tárgyalt korszak elejéről kevésbé ismert példa is, Jósika legsikerültebb regénye, *A csehek Magyarországon* (1839). Cselekménye ugyan sok vadromantikus sablont tartalmaz, viszont a *Menny és föld* című fejezet elején antiromantikus szerzői fejtegetés áll, s megtalálhatók benne a klasszikus eposziság elemei is. (Ilyenek a Tassóra utaló részletek, bár utóbb Tassót többen is a romantikus életérzés előfutárának tartották.) Ismeretes, hogy a magyar romantika teoretikusának számító Toldy Ferenc a goethei klasszika csodálójaként indult, s később még a *Magyar titkokban* is az erkölcsi diszharmóniák feloldását, jutalom és büntetés igazságosságát dicséri: „Kiengesztelődés, összhang és feloldódás olyan klasszikus, Cornelius Nepostól a jelenig keresett alapelvek, amelyek a kritikus esztétikai élményének fő feltételei: e könyv olvasása »nyugtató, keblünket a világ számtalan disszonanciáival kibékítő hatást« szül.”⁹

A „klasszikus” kifejezés magába foglalhatja azt is, amit Horváth János egyfelől stilromantikának (Vörösmarty kapcsán), másfelől stilrealizmusnak nevez, mint ahogy mindez például Petőfi életművében mindig is sajátos egységet alkotott. Bizonyos (egyelőre csak feltételezett, hiszen nem bizo-

nyitott) kiegyenlítődség már magában ebben a tényben van, mint ahogy az *Abafitól a Buda haláláig* terjedő korszak sok jelensége értelmezhető olyasfajta kiteljesedésként, mely egyensúlyra törekszik. Jelentheti ez (a reformkor kezdetétől fogva) a politikában és a világképben haza és haladás sokat emlegetett egységét éppúgy, mint ahogy az etikában is az egyéni, a nemzeti és az általános (világpolgári) ambíciók egyeztetését. Éles cezúra (nyilvánvalóan) 1849, hiszen előtte mindennek dinamikus, emelkedő jellege van, utána defenzív, a tapasztalaton túli erkölcsi világrendhez apelláló: „bármilyen, szűken vagy tágan értelmezett politikai vagy akár ontológiai status quo vakon engedelmes, értékszembeállítás nélküli kiszolgálása, akármilyen okból történjék is, szellemi önmegsemmisítéshez, az emberi lényeg kiirtásához vezet. A tények trónfosztása, megalapozatlan presztízszük lerombolása az emberi lényeg megóvásáért történik.”¹⁰

Az önmaguk meghatározására törekvő kultúrák általában megnyugtató, szilárdságot sugalmazó formaelvek (összhang, harmónia, egyensúly) jegyében lépnek fel.¹¹ A XVIII–XIX. század fordulóján a magyar irodalomban a „fentebb stil” és népnyelv elemei egyenlítődnek ki. Néhány évtized múlva prózai lesz a költészet (legalábbis a kortársak számára) Petőfi verseiben és költői lesz a próza Jókainál. Kiegészül, mintegy párba állítódik az irodalom funkciójának kettőssége: a művészi tökéletesség és a használni akarás szándéka. E kettő látszólag ellentmondásban van (mint Northrop Frye mutat rá a retorika kapcsán), hiszen az ornamentális igény lényegileg érdek nélküli, a meggyőzési szándék pedig a díszítés, művészkedés irányában közömbösebb.¹² A sok példa közül válasszuk ismét *A csehek Magyarországbant*, melynek előszavában Jósika pedagógiai, erkölcsnemesítő ars poeticát ad. Másrészt a regénynek sok-sok nyelvi, történelmi ornamentális értéke van, mindjárt az előszót követően a királyválasztás színpompás leírásában.

A sokszor emlegetett és óhajtott „kiegyenlítődség” fonákjára panaszkodik Kemény az *Eszmék a regény és a dráma körül* ismert passzusában: „Korunk láthatárán sok világosság s kevés meleg van... Vizsgálunk és kételkedünk... Majdnem egyenlő gyönyörrel olvassuk nézeteink megtámadását, mint védelmezését, s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen.”¹³ Keménynek ez a fajta szkepszise hol az értékek kiegyenlítődséről, hol az értékek elbizonytalanodásáról tett vallomásnak tűnik föl. E sajátos kettősség oka az lehet, hogy Kemény végzet és szabad akarat egyenlő mértékű átéléséből alkotta meg nagy regény-tragédiáit, s a keresztény gondviselés-hitnek csak távoli reménye élt benne. Ellentétben Jókaival, aki a Jó elvének győzelmében a legkevésbé sem kételkedett. Éppen ezért alighanem jó úton jár az, aki a conclusio által vezérelt kompozícióban látja Jókai re-

gényírásának lényegét: „A rögzített végkifejlet által retrospektíve generált variáció mindenestre egy olyan szövegelőállítási stratégiát sejtet, amely átmenetet képez az ideológiák, előírások, rögzített, standard vagy csak tömbönként változó elvek szerint, illetve a művészként újabb és újabb poétikát előállító modernebb eljárás között.”¹⁴

Az egyensúlyi állapot (mely a mérleg-elv alapján a szimmetriával hozható összefüggésbe) e „nacionális” kor történeti időszemléletét is megszabja, amennyiben a múltat a nemzeti jövő alapjának, a jövőt a múlt kibontakoztatójának tekinti. A múlthoz való hűségnek és a nemzeti jövő szolgálatának egyensúlya és egyenértékűsége a legtöbb mű értékrendjét meghatározza. Nem független ettől a biológiai egyensúly, a fentmaradás eszméje. Az egészség (mint az organikus egyensúlyhiányként felfogott betegség ellentéte) valamiféle erkölcsi defenzio eleme. (Következhetne ez Gyulaiék antiromantikus ízléséből is, ám bár Carlyle-nak a korban oly sokra tartott Walter Scott-esszéje is az „egészségesség”-et emeli ki.)¹⁵ Többféle áttétellel ez az egyensúlyra törekvés, mely a nemzet önmegvalósításának reményét rejtí magába, abban is megnyilatkozik, hogy míg a forradalom előtt a liberális történetfilozófia különböző irányzatai jutnak el Magyarországra, addig 1849 után elutasítják mind a hegelianus gondolkodást, mind a szocializmus és materializmus egyes változatait. A Hetényi-Szontágh-féle ún. egyezményes filozófia, mely a keresztény harmonisztikába megy át,¹⁶ kiegészülve Gyulaiék erkölcsi világrend eszméjével, azt az életbizalmat sugalmazza, melyre (úgy látszik ekkor) szükség van a népek létharcában.

Sokkal kézzelfoghatóbb, mert a mindennapi élet szintjén is jelenlévő élmény a társadalmi osztályok ellentéteiben megtapasztalt konfliktusok kibékítésének igénye. Az osztályellentétek alárendelése ez az össznemzeti érdeknek, amely „egy olyan tendenciát is kifejez, mely a költészet varázsszavától – elsősorban a népies költészet egyszerűségétől, naivságától, civilizáció által meg nem rontott emberi összetartozás tudatától – várja a társadalmi dilemmák és hasadások eltüntetését”.¹⁷ Ennek szellemében a nemzeti egység megbontását látja Salamon Ferenc abban, hogy Petőfi „a nemzet legnagyobb súllyal bíró osztályát mintegy meg akarta tagadni”.¹⁸

Ennek felel meg a gazdaságpolitika szférájában a nemzeti konzervativizmus és liberális-progresszív irány összeegyeztetésére tett kísérlet a Bach-korszakban. Kautz Gyula szerint „a politikai és nemzetgazdasági pártok elvileg ellentétes nézetei és törekvései is bizonyos határok között, egymással összhangba hozattathatnak, s egyfelől a mérsékelt conservatív fenntartási, másfelől a progresszív-szabadsági iránynak és elvnek történeti és társadalmi jogosultsága, jelentősége és alapja tudományosan kimutattatik”.¹⁹ E komp-

romisszum egyik ihletője (Kautz esetében) A. Smith, tehát társadalmi-gazdasági vonatkozásban a nemzeti klasszicizmus egyensúlyra törekvő, egyeztető tendenciája nem más, mint az angol liberalizmus és alkotmányosság magyar változata.²⁰

Hasonló a helyzet vallási-felekezeti tekintetben is. A tudományt és a válást összeegyeztetni kívánó protestáns teológia állandó és változó eszmék összhangjára törekszik, el szeretné kerülni a kereszténységnek a természettudományokkal való szembekerülését. A korban széles körben terjedő vallási türelem eszméje, az egyén lelkiismereti szabadságát és felelősségét hangoztatva, eleve a tekintélyvel, a csálhatatlan dogmákat tagadó reformációt mutatta a liberalizmus ősenek. Révész Imre, a kor kiemelkedő kálvinista gondolkodója odáig ment az „egyeztetés”-ben, hogy a protestantizmus létrejöttét, felvirágzását a tudománynak tulajdonította.²¹

A „súlyegyen” óhajtása egyformán ered a reformkori érdekegyeztetésből, az elnyomatás éveinek nemzeti összefogásából, de legalább ilyen mértékben abból a korban divatos felismerésből, hogy „pártoskodó nemzet” vagyunk, melynek csak abban az esetben lehet jövője, ha növeli kompromisszumhajlandóságát, felszámolja belső ellentéteit. (Ezt hangoztatják Keménytől Mikó Imréig oly sokan.) Ha pedig a megmaradást a rend, a nyugalom garantálhatja, akkor az irodalom egészének is valamiféleképpen a nemzeti kiteljesedést, a különböző törekvések összhangját kell visszaadnia, méghozzá oly módon, hogy a műfajok együttese legyen képes kifejezni az irodalom szintetikussá és (ezúttal első ízben) magyarrá vált univerzumát. A XVIII. század végének idegenből kölcsönzött műfajai megmagyarosodnak (mint Horváth János több helyütt kifejti), s a XIX. század közepére létrejön az autonóm magyar műfajok hierarchiája. A harmincas évektől Széchenyi, Eötvös, Kemény, Arany életművében kiteljesedik egy ember- és nemzeteszmeny, melynek kulcsszavai: valóságérzék, erkölcsi megfontolás, magyar ízlés. Ámde mindez különböző módokon és fokon, sőt látszólag ellentétesen valósul meg a *János vitéz*-ben és a *Toldi estéjében*, Jókainál és az *Egy régi udvarház utolsó gazdájában*. A műfajok külön-külön is, de főképpen összemosódásukban, összehatásukban valósítják meg a legjobbak alaptörekvését, hogy ti. összeegyeztetik az európai és a magyart, a korszerűt és a hagyományost, a naivat és a mesterségeset, az ideált és a reált, az egyén és a közösség érdekeit stb.²²

Valóságmegjelenítésre, nemzeti és erkölcsi eszmék kifejezésére elsősorban a drámai és az epikai művek képesek, s a dráma ismeretes fejletlensége folytán igazából a nagyepikai műfajok, ezek fejlődése az *Abafitól* a *Buda haláláig*. A kor divatos felfogása szerint az őskornak a tündérmese, az idill felel meg, az emberiség ifjúkorának az eposz, férfikorának a regény. Bajza

(romantikus ízlésvilága ellenére) Goethe *Wilhelm Meistere* alapján a lehiggadás, a nyugalom műfajának látja a regényt, elmarasztalja a kontrasztot, a diszharmóniát.²³ A nyugat-európai műfaji fejlődés során a XVIII–XIX. század fordulóján a formátlanság, a szabálytalanság műfajaként számon tartott regényt az *Abafi* megjelenése után a kibékítést, az erkölcsi jót, a harmóniát szolgáló műalkatnak vélik nálunk. Ennek jegyében marasztalja el Szontágh *A karthausi szkepticizmusát, pesszimizmusát*.²⁴ A „kiegyenlítés”-re való törekvés még *A csehek Magyarországból* is kimutatható. Jósika a lovagvilág ábrázolásában a túlzásokkal szembeni középútat emeli példává, legalábbis saját vallomása szerint: bemutatva Komorócziban elfajulását, Elemérben „nemes fellengés”-ét, Mátyás királyban „tökély”-ét.²⁵ *A váci egyház világa* című fejezet elején „kényeskedés”-ről, állhatatos makacsságról esik szó Zokoli (álnevén: Elemér, a sas) kapcsán: „a túlságban – ha rény eredménye is – valami gyermekes van!” – veti szemére Mátyás király a *Strena* című fejezetben. Ez a Kemény által később többször megjelenített „túlzásba vitt erény” képletének felel meg, amit Gyulai, Kemény a közéletre is átvisznek, s „rajongás”-nak neveznek (olykor forradalom- és Kossuth-ellenes célzattal).

A regény „megmagyarosodás”-ának folyamatában az első állomás a sajátos helyi feladatok és színezet vállalása (Jósika, Eötvös), második a korabeli európai regénytől határozottan elütő regényváltozatok (Kemény, Jókai) kialakulása. A szintetikus formák következő (s talán végső) állomása, amikor a regény alapelvei kezdenek érvényesülni a verses formákban (*Bolond Istók, Buda halála*). A formátlannak tartott regény az eposz (Jókai) és a tragédia (Kemény) hagyományaiból merít, a verses epika klasszikus változatai mellett ugyanakkor megjelenik az önmagát „lebontó”, szándékos vigyázatlanságot imitáló variánsa (a Byron-féle verses regény nyomán a *Bolond Istók* I. éneke). Míg tehát az egyes művek esetében a nemzeti klasszicizmus az egyensúly, az értékbizonyosság, a szimmetria princípiumát juttatja érvényre, addig az irodalom egészében az emancipálódás és a nemzeti autonómia érvényre juttatója éppen az, hogy e klasszicizáló tendenciával ellentétes műcsoportok (verses regény, ballada) is felvirágoznak. Mintha első renden az állítások, az egyensúly megteremtése biztosítaná a megszülető irodalom autonómiáját, teljesskörűségét, amelyet aztán ezzel ellentétes, ezt kiegészítő variációk ellentőzönálnak, ölelnének körül.

Távoli analógia lehet a finn irodalom tökéletesen egyedi fejlődése. A *Kalevala* (a romantikus axióma jegyében, mely szerint minden népnek volt egy őseposza) jelenti a finn irodalom alapművét a XIX. század közepén. Ehhez csatlakozik a megerősítés, a kiegészítés vagy a polémia formájában szinte minden mű az ezt követő félszázadban, s még a századforduló, a nevezetes

finn szecesszió is a *Kalevalára* való visszaütésekkel jelzi gyökereit. Ha Hazlitt az Erzsébet-kor nagyságát annak angolságában látta, s ha Madame de Staël szerint minden nemzetnek ki kell fejeznie a maga jellegét, amennyire szabadon és világosan ez lehetséges,²⁶ akkor a magyar XIX. század sajátos periódusa (középső harmada) is joggal tekinthető olyan korszaknak, amelyben elrendeződnek nemzeti identifikációs törekvések és műfaji funkciók.

Mint más irodalmakban, nálunk is meghatározó ekkor a népiesség szerepe, a népiessége, amely nem más, mint „egy nemzeti közösségben élő népfaj naiv történettudata”.²⁷ A népiesség, amely igen fejlett irodalmakban is hosszan tovább él (az orosz irodalomban meghatározó szerepe van még a XX. század első harmadában is), a magyar irodalomban ebben a korszakban a lírában és a verses epikában dominál, de áttételes hatása is lényeges: többen felfedezték Jókai kapcsolódását a népmeséhez, Keményét a népbaladához. Fő funkciója azonban mégsem valamely művek vagy műfajok magyarrá formálása, hanem egészében a nemzeti klasszicizmus össznemzeti²⁸ jellegének biztosítása: a népiesség ugyanis nem az egyénre, hanem a nemzetre mint etnikai közösségre irányul, nem a változásra, hanem az állandóra, „tárgya tehát az élő nemzeti hagyományok összessége, tekintet nélkül arra, hogy mely társadalmi osztály a letéteményesük.”²⁹

Horváth János szintézise, kétségtelenül, a húszas években a „forradalom utáni” helyzettől inspirálva (elégé nyilvánvaló Kemény-analógiákkal) egy újfajta integráció szándékát hordozta magában: „a magyarságnak mint nemzetnek az a kibontakozási vonala és lehetősége, amelyet a múlt században Széchenyi, Arany, Kemény Zsigmond és parányibb méretekben Gyulai Pál hordoz, a nagy, elvi igényű önelemzés és önismeret szintjén benne érte el betetőzését és szankcionálását – de egyúttal lezárását is. Ez volt az utolsó nagy revelálódás, amely után már csak az újrakezdés következhet. Különös látvány és ritka színjátéka történelmünknek, hogy amit látnokok és költők kezdtek, az egy tudományos életműben érte el utolsó kiteljesedését.”³⁰ A „fejlődéstörténet” bizonyos eszméit, persze, nemcsak Barta János igyekezett továbbfejleszteni, hanem Németh G. Bélától a fiatalabbakig sokan és sokszor építettek megállapításaira. Műfajttörténeti szempontú továbbgondolása azt a lehetőséget hordozza magában, hogy mindaz, ami Horváthnál megalapozott nemzetjellem-tani deklaráció volt, műcsoportok, műfajok munkamegosztásával, szerepmegosztásával legyen magyarázható.

A nemzeti jellegű klasszicizálódás ugyanis úgy is leírható, mint új, speciálisan magyar műfajok létrejötte. Hiszen az európai irodalmakban páratlanul egyedi Arany-ballada vagy Jókai-regény, a magyarrá asszimilált gogoli, turgenyevi prózaváltozat (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*) és byroni verses

regény (*Bolond Istók*), eposziság és elégikusság vezérszólama a Petőfi-jelenség egészével szembeállítva – mindez együtt adja az *Abafitól* a *Buda haláláig* végigkövethető periódus minden más irodalométól eltérő műfaji hierarchiáját. Nemcsak a Horváth János által hangsúlyozott józan megfontolás és súlygyen, hanem az attól való eltérés (Petőfinél, Jókainál), nemcsak a klasszicista formaelvek, hanem az arisztoteliánus, görög-római szépségideálnak, szimmetria-elvnek ellentmondó, annak körén kívül keletkezett műfajok (ballada, verses regény), nemcsak összhang, egyeztetés, hanem az el-lene lázadó kétely is e korszak ízlésbeli és műfajteremtő gazdagságához tartozik.

- 1 Kazinczy Ferenc levelezése, Bp., 1896, VI, 381.
- 2 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., 1976, 260.
- 3 WELLEK René, *A History of Modern Criticism. The Later Eighteenth Century*, 1961, London, 12.
- 4 Uo., 16.
- 5 HORVÁTH János, i. m., 343.
- 6 Vö. IMRE László, *Somogyi Sándor: Gyulai és kortársai*, ItK, 1979, 483–487.
- 7 DÁVIDHÁZI Péter, „Hunyt mesterünk...”, Bp., 1992, 324.
- 8 WEYL, Hermann, *Szimmetria*, Bp., 1982.
- 9 KOROMPAY H. János, *Toldy Ferenc kritikai munkássága az 1840-es években*, ItK, 1993, 203.
- 10 DÁVIDHÁZI Péter, i. m., 82.
- 11 „A szimmetria olyan fogalom, mellyel az ember hosszú korokon át igyekezett a rendet, szépséget és tökéletességet megérteni és megalkotni.” WEYL, i. m., 16.
- 12 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton–New Jersey, 1973, 246.
- 13 KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Bp., 1971, 191–192.
- 14 SZILASI László, *Sejtések (A Jókai-szakirodalom ellenőrizhető kijelentéseinek látens paradigmája)*, ItK, 1993, 631.
- 15 CARLYLE, Scott Walter, Olcsó Könyvtár, Bp., 1895, ford. BARÁTH Ferenc.
- 16 KISS Endre, *A filozófia főbb irányai a forradalom és kiegyezés között = Forradalom után – kiegyezés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp, 1988, 336–346.
- 17 FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés (Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1832–1842)*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1990, 149.
- 18 SALAMON Ferenc, *Petőfi újabb költeményei*, Budapesti Szemle, 1859, 5. köt., 299–300.
- 19 KAUTZ Gyula, *A nemzetgazdasági eszmék és elméletek története*, Budapesti Szemle, 1858, 9. köt., 47.
- 20 Vö. GERGELY András, *Az értelmiség tájékozódása (A Budapesti Szemle a Bach-korszakban) = Forradalom után – kiegyezés előtt*, 267.
- 21 KÓSA László, *Katolikus és protestáns magatartásformák az abszolutizmus idején = Forradalom után – kiegyezés előtt*, 354.
- 22 BARTA János, *Horváth Jánosról – a Fejlődéstörténet kiadása elé* = HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., 1976, 7–8.
- 23 FENYŐ István, i. m., 357.
- 24 Uo., 378.
- 25 Jósika Miklós levele Toldy Ferencnek 1838. augusztus 30-án. Idézi: DÉZSI Lajos, *Báró Jósika Miklós*, Bp., 1916, 221.
- 26 WELLEK, René, *A History of Modern Criticism. The Romantic Age*, London, 1961, 207, 229.

- 27 HORVÁTH János, *i. m.*, 355.
28 SÓTÉR István a *Nemzet és haladás*ban, valamint az akadémiai irodalomtörténet IV. kötetében hasonló értelemben használja a kifejezést, bár Horváth János koncepciójával való rokonságát különösebben nem hangsúlyozza.
29 HORVÁTH János, *i. m.*, 355.
30 BARTA János, *i. h.*, 9.

„...Virgilje lehet legfőlebb; de Homérja soha”
(Arany János és a „népi tudalom”)

1. A „törzs idolumai”

„A nemzeti költő megtestesülése Arany, vallja Horváth. S vallja szinte valamennyi tudóstársa is. Arra a hármasszemes eljárásra azonban alig-alig vállalkozott egy-egy, hogy kifejtse, meghatározza, konfrontálja részint a maga nemzetfogalmát, részint Aranyét, részint pedig korszakának közgondolkodását. Márpedig enélkül, különösen oly sokféleképpen értett, oly gyorsan változó s annyi társadalmi tényező által meghatározott fogalom esetében, mint a nemzet, nehéz értékközpontú, mégpedig társadalmi-történeti értékközpontú esztétikai s irodalmi értelmezést és értékmérést végezni. Ezért is van talán, hogy Arany műveinek feldolgozása irodalomtudományunk kérdéses vonásaiból is oly sokat hord magán.” E sokatmondó sorokat Németh G. Béla írta le, *A szigorú nemzeti költő* című tanulmányában.¹ A helyzet legföljebb annyiban változott e helyzetelemzés óta, hogy Arany monográfusai, művének értelmezői – éppen a nemzetfogalom képlékenysége és túlzott ideológiai érzékenysége folytán – tapintatos óvatossággal kezelték Aranyt a népihez, a nemzetihez fűződő viszonyát. Többnyire a kitartás, a hűség erkölcsi gesztusa az, amit az elemző így fölfedezhet (erősítheti a népihez-nemzetihez való kötődés közvetettségének benyomását az a vélekedés, hogy a nemzeti költő szerepét valójában „rádisputálták” Aranyra) – ám ha *csak* ezt vagy ehhez hasonlót fedez föl az elemző, óhatatlanul az avítság, a korszerűtlenség mozzanatát kénytelen társítani Arany népi-nemzeti „nosztalgiai”-hoz, még ha egyéb téren költőnk messzeható modernségét, tájékozódásának világirodalmi jellegét hangsúlyozza is.

Egy rövid dolgozat keretei-korlátai aligha engedik szerzőjének, „hogy kifejtse, meghatározza, konfrontálja részint a maga nemzetfogalmát, részint pedig [Arany] korszakának közgondolkodását”; ám talán sikerülhet Aranyt a „népi tudalom”-hoz, „köztudalom”-hoz kapcsolódó kijelentéseit olyan gondolkodástörténeti vonulattal kapcsolatba hozni, amelynek költőnk maga is részese, modern megnyilvánulásainak öntudatlan előfutára volt. (Próbálkozásomat részben egy frissen megjelent írás is bátorította;

Kosztolányi nyelvszemléletét elemezve Szegedy-Maszák Mihály hasonló elvek, analógiák nyomára bukkan, mint amilyenek Arany nyilatkozataiból kiolvashatók.²⁾

*

Dávidházi Péter volt az, aki szeizmikus érzékenységgel regisztrálta Arany elméleti munkásságának szinte valamennyi olyan rezdülését, amely modern elméletek előrengéseinek tekinthetők.³ Nos (talán ama kritikusainak bosszúságára, akik ezt az eljárást nehezményezték), hadd kíséreljem meg itt azt az „előrengést” jelzésszerűen regisztrálni, amelyet – többek között – Wilhelm von Humboldt elmélete gerjesztett, s amely Arany rezonáló közegén fölerősödve a fenomenológia (számtalan kisebb rezgéshullámot egyesítő) nagy rengésének bekövetkeztét jelezte előre. (Valójában Dávidházi is jelzi e rezdüléseket, ám hatásukat csak Aranyak a klasszicista elhatárolás utáni vágyában látja érvényesülni: „[...] talán agnosztikus pillanatai jóvoltából, talán egyéb indítékokból is, mindenesetre ő nem úgy érezte, hogy a dolgok egyszer s mindenkorra felosztott rendje, bármiről legyen is szó, egyértelműen kínálná magát, s nekünk csak felismernünk és elfogadunk kellene annak eredendő, nyilvánvaló és egyetemes érvényű határait. Alapélményében vélhetően nem a határok létének, hanem a határok szükségességének érzete vitte a vezérszólamot.”⁴⁾

Humboldt maga a romantikus „Volksgeist” elkötelezett híveként fogott nevezetes munkájának megírásához.⁵ A nyelvekben, úgymond, egy-egy nép szelleme nyilvánul meg; „...az emberi nem nyelveinek felépítése azért és annyiban különböző, amiért és amennyiben maguknak a nemzeteknek a szellemi sajátossága is az.”⁶ „[A] nyelv, amilyen alakban ezt az ember felfogni képes, mindig valamely nemzetileg egyéni élet kiáradó lehelete...”⁷

Humboldt láthatólag nehezen birkózott meg a nyelv deskriptív és konstitutív jellegének ellentmondásával; hol azt sugallja, hogy egy világ van, amelyet az egyes nyelvek, az őket beszélő nemzetek eltérő szellemeinek megfelelően, más- és másként képeznek le, hol azt – Kant szelleméhez híven –, hogy a tárgyi világot – „épp-így-létében” – maga a nyelv konstituálja. Egyszer „a világot gondolatokká átalakító nyelvalkotó erő”-ről beszél,⁸ (mintha a világ valahogy mégiscsak eleve, a nyelv előtt is adva volna), máskor viszont azt mondja, hogy „[a] szubjektív tevékenység objektumot képez a gondolkodásban, mert a képzetek semmiféle fajtája nem fogható fel úgy, mint egy, már meglevő tárgy pusztán receptív szemlélete.”⁹ És itt indítja el Humboldt az a szeizmikus hullámot, amely a fenomenológia nagy

rengésébe torkollik majd. A szubjektív képzet alkotta tárgy ugyanis – úgy-
mond – azzal kelti fel az objektivitás első benyomását, hogy az általunk
kimondott szó mint tőlünk függetlenül valami visszatér saját fülünkhöz:
„...azáltal, hogy a nyelvben a szellemi törekvés az ajkakon keresztül utat
tör magának, produktuma visszatér a beszélő füléhez. A képzet tehát áthe-
lyeződik valódi objektivitásba anélkül, hogy ezáltal kirekesztődnék a szub-
jektivitásból.”¹⁰ Ám Humboldt nem áll meg az objektivitásnak e „gyenge”
fokánál; amit ezután mond (mint mindjárt demonstrálni igyekszem), az az
„objektíválódás”-nak – az objektív világ nyelv által való megalkotásának-
megerősítésének – egészen azt a folyamatát írja le, mint az évszázaddal
későbbi fenomenológiai szemlélet. „Az objektivitás ugyanis fokozódik, ha a
magunk képezte szó idegen szájból hallható vissza.”¹¹ Még van némi
visszacsapása a „Volksgeist”-nak („minthogy ugyanannál a nemzetnél azonos
nemű szubjektivitás hat a nyelvre is, minden nyelvben sajátos világszemlélet
rejlík”¹²), a végkövetkeztetés már a fenomenológia gondolkodásmódjára jel-
lemző: „minden nyelv kört von a hozzá tartozó nép köré, amelyből csak
úgy lehet kilépni, ha ugyanakkor egy másik nyelv körébe lépünk át.”¹³

Humboldt teorémáját, amely a (magunk, majd mások szája által) kimon-
dott szó visszahallásán alapuló objektivációra vonatkozott, így fogalmazza
újra a fenomenológiai társadalomtudomány: „A nyelv tipizáló tapasztalati
sémák rendszere, amely a közvetlen szubjektív tapasztalat idealizációján és
anonimmá tételén alapul. Ezek a szubjektivitástól eloldott tapasztalati tipi-
zálások társadalmilag objektíválódnak, s ezáltal a szubjektum által készen
talált társadalmi a priori alkotórészeivé válnak.”¹⁴ Az a gondolat aztán, hogy
„minden nyelv kört von a hozzá tartozó nép köré, amelyből csak úgy lehet
kilépni, ha ugyanakkor egy másik nyelv körébe lépünk át”, immár a feno-
menológiai gondolkodás lényegét idézi; a nyelv – s a benne rögzített közös
relevanciák – olyan életvilágot rajzolnak föl, *konstituálnak*, amelyből csak úgy
lehet kilépni, ha valaki átlép egy másik csoport életvilágába.

Arany gondolkodásának szempontjából lényegesként jön számításba még
egy párhuzam: már Humboldt tisztában volt azzal, hogy a nyelv készen
kapott mintái egy-egy új nemzedék számára gyakorlatilag kötelező érvé-
nyűekként jelennek meg. („Ha meggondoljuk, hogy egy népen belül a min-
denkori nemzedékre milyen kötelező hatással van mindaz, amit ennek a
népnek a nyelve a megelőző századok folyamán átért, s hogy e tapasztalattal
csupán egyetlen nemzedék ereje kerül érintkezésbe, s még ez sem tisztán,
mert a felnövő és távozó nemzedék egymás mellett és elvegyülten él, akkor
világosan felismerjük, hogy tulajdonképpen mily csekély is az egyes ember
ereje a nyelv hatalmával szemben.”¹⁵) A fenomenológusok apró részletes-

séggel írják le, hogyan „objektivizálódik” egy-egy új fogalom, intézmény, midőn egy új nemzedék már készen kapja szülei „elővilágá”-ból. A hangsúly ez utóbbi gondolkodásmódban is a *szervességen* van; aki beleszületik egy nyelvi-társadalmi közösség életvilágába, akkor sem kérdőjelezi meg a benne valóságosként megjelenő viszonyokat, ha ezek homályosak előtte, vagy a szigorú elemzés szerint ellentmondásosak, inkonzisztensek. „A csoportba született, benne nevelkedett csoporttag elfogadja a kulturális minta kész, szabványos sémáit, melyet ősök, tanárok, tekintélyek adnak át neki mint kérdésessé nem tett és kérdésessé nem tehető zsinórmértéket mindazon helyzetekhez, melyek rendes körülmények között előfordulhatnak a társadalmi világban.”¹⁶ (A *társadalmi* szó ne tévesszen meg bennünket; a fenomenológia logikája szerint „[i]nterszubjektív a »természet«, a külvilág dolgainak tartománya tisztán mint olyan is. [...] Ebben az értelemben számomra a külvilág dolgainak tartománya is társadalmi.”¹⁷) A csoport tagja tehát csak a *saját* csoportjának – általa öntudatlanul elfogadott – mintái szerint képes világnak látni a világot, s otthonosan mozogni benne; az idegen, aki „nem tudja imádni a törzs idolumait”,¹⁸ értetlenül áll az illető csoport normarendszerének homályossága, inkohérens és inkonzisztens volta előtt, idegenkedik kollektív elfogultságaiktól. („Saját életünkbe alkotóelemként csak apáink és nagyapáink tettei épülnek be. A sírokat és az emlékeket sem elszállítani, sem meghódítani nem lehet.”¹⁹)

A csoport tagját is megcsaphatja persze a „világvesztés” hűvös szele, ha olyan kihívással találkozik, amelyet nem „intézhet el” megszokott mintái szerint; „[a]z idegenség és az ismertség [...] egész világmagyarázatunk általános kategóriái közé tartoznak.”²⁰ „Ha csak egy is megdől e feltevések [ti. az életvilágot konstituáló, kérdésessé nem tett feltevések – S. V. P.] közül, a szokványos gondolkodás tarthatatlanná válik. »Válság« támad, amely [...] hirtelen felborítja a relevanciák fennálló rendszerét.”²¹ E válság csak úgy orvosolható, ha az egyén – illetve a csoport – a zavarkeltő mozzanatot fáradtságos munkával beilleszti normái és relevanciái rendszerébe, vagy – ha „csőstül jön a baj”, („gyökeres válság következik be”) – átrajzolja korábbi relevancia- és normarendszerét.

Nos, azt mondhatjuk, hogy a múlt század közepének Magyarországon „csőstül jött a baj” – legalábbis ami az életvilág eladdig kérdésessé nem tett normáit és relevanciáit illeti. Különös jelentősége támad tehát az immár *egészében kérdésessé vált* korábbi életvilág s az új relevanciák viszonyának; annak, hogy a kényszerítő erővel jelentkező új normák, szabályok, tipizálási minták tömege mégse fossza meg a korábbi konszenzusban résztvevőket „a világ”-ban való tájékozódás képességétől s a benne való otthonosságtól. Kü-

lönös jelentősége lehet tehát annak is, ha egy költő-kritikus fölismeri, milyen súlyos következményekkel jár, ha egy csoportnak – egy nemzetnek – olyan relevanciák szerint kell eligazodnia, amelyeket nem érez sajátjainak, s ha ezért a korábbi *teljes* világ helyett töredékes, vagy metafizikai értelemben hiányos világban kénytelen élni. E problematika rejlik Arany Jókainak írott – látszólag könnyeden ironikus – üdvözlő mondata mögött: „Áldjon meg az »allgemeiner« Isten, ha úgyan képes jóra való magyar embert megáldani, kinek *olim* saját Istene volt.”²²

2. A „népi tudalom” mint prefenomenológiai kategória

„Népszellem” és „népi tudalom”

Arany János ugyanúgy Humboldt utáni gondolkodó, mint ahogy a *Magyar mythologia* a *Deutsche Mythologie* után „elkésve” keletkezett mű. Arany kiindulása ugyanúgy a romantikus, Herdertől származó „népszellem”, mint a Humboldté. „[A] magyar dalformák – úgymond – a népnél nem kölcsönvett, eltanult, idegen alakok, hanem lelkének oly primitív, sajátos, bár megfejthetetlen nyilatkozásai, mint maga a nyelv. Amint keble és ajka megnyílik a dalnak, ő csupán e formák, e rhytmus szerint képes dalolni, valamint lába csak e taktusra lendül, ha lejtteni akar. Nincs hát semmi szükség bizonyítgatni, hogy a magyar népdal formái eredetiek, a *nemzet geniusának* sajátjai.” „A mi eposzi korunk úgyszólván nyom nélkül enyészett el; nekünk alig maradt egyéb, mint rajta fogni a *népszellem* epikai nyilatkozását, ott, a hol az még található [...]”²³

Csak hogy Aranynak szembesülnie kellett a pozitívizmus naivan magabiztos objektívizmusával; hiába volt érzékeny a romantikus „népszellem” iránt, érzékelnie kellett, hogy e „népszellem” nem nyújt elég biztonságot az általánosan elfogadott „objektivitás”-hoz képest. Ám ekkor meglepő fordulatot tesz. Ő ugyanis nem azt kezdi el bizonygatni, hogy a „népszellem” objektív valami (ahogy a pozitívizmus oldotta fel a romantikus fogalmat a „faji jelleg” objektivista fikciójában), vagy hogy a költészet, bár tudományos igazság-érvénnel nem bír, ezért-azért mégiscsak érdemel némi respektust. Ellenkezőleg; folyvást a „korai józanság”-ot, vagy a (már egészen a Husserl emlegette „naiv objektívizmus”-ra emlékeztető) „tudós naivság”-ot, „naiv tudakosságot” bírálja,²⁴ amely a *valószínűt* tekinti *valónak*, s amely – anélkül, hogy valódi objektivitás rangjára emelhetné volna tudását – maga mögé utasította a költészetet; a nép regéit, úgymond, „meghazudtolá a könyvtudomány; a költészet elszégyenlé magát a történeti csupasz való mellett”.²⁵

Mielőtt megvizsgálánk, milyen következtetéseket vont le a „naiv tudóság” bírálatából, érdemes összevetni nézeteit a Csengery Antaléival, melyek szemlátomást hatottak rá. Csengery – az eposz képzelte világa iránti meglepő érzékenységgel – élesen bírálja azokat az eljárásokat, amelyek le akarják szaggatni a költészet fátylát az eposzi történetről, hogy így a „történeti való”-hoz jussanak; hiszen, idézi a híres görög festő példázatát – „maga a fátyol a mű”. „A történetírás fátyla – úgymond – eloszlatja azon csodás világítást, mely az emberi arányokat megnagyítja, s óriás alakban tünteti föl a hősöket.” Nos, látszólag csak árnyalatnyi az eltérés Csengery és Arany elképzelése között. Ám ez az árnyalat voltaképpen minden. Mert Csengery szövege szerint az eposz „csodás világítása” *objektív* arányokat „nagyít meg”, *objektív* méretű hősöket „tüntet föl óriás alakban”; elgondolásának sarkpontja ugyanis, hogy „a költői hagyománynak természetében van, hogy az események sajátképeni összefüggését összerontja, s a történetet költeménnyé alakítja át”; az irodalmi mű érvényességét tehát szemlátomást az esztétikum elszigetelt terepére korlátozza.²⁶ Nos, Arany kiindulása egészen egyezik a Csengeryével, csak hogy ő nem a költészetet látja „ludasnak” az „események sajátképi összefüggéseinek összerontásá”-ban. A költészet legfőbb érzékletesebbé, plasztikusabbá teszi az eseményeknek azt az „összerontását”, amely a költészetnél már *sokkal elemibb szinten*, a „népi tudalom”-ban megtörtént. Arany nem járja ugyan végig az – objektív – „történeti hitel” elvi lehetőségének vagy lehetetlenségének kacskaringós ismeretelméleti útját, vagyis az egyszerűség kedvéért elismeri a történeti hitelesség eltérésének lehetőségét, a továbbiakban azonban egy szava sincs arról; ahelyett, hogy a történeti és az eposzi hitel viszonyát firtatná, azt sugalmazza, hogy a népek életét, szokásait, történeti emlékezetét, modus vivendijét nem az objektív történelem alakítja, hanem az az anonim és reflektálatlan konszenzus (a fenomenológia szavával: életvilág), amelyet egy népi-nyelvi közösség *valóságosként él meg*, függetlenül attól, hogy az csakugyan valóságos-e. Vagyis ahhoz hasonló eljárást alkalmaz, amit Husserl utóbb „fenomenológiai epoché”-nak nevezett: „mindazt, amit [az életvilág] magába foglal, zárójelbe tesszük: ez történik tehát *ezzel az egész természetes világgal*, amelyik állandóan »létezik számunkra«, »rendelkezésre áll«, s amelyik mindig is tudatos »valóság« marad, ha tetszésünk szerint zárójelbe tehetjük is.

Ha így teszek [...], akkor tehát *nem tagadom* ezt a »világot«, mintha szofista lennék, nem *kétkedem létezésében*, mintha szkeptikus volnék; a »fenomenológiai« epochéval élek, amely *teljesen kizár számomra bármely ítéletet a térbeli-időbeli létezésről*.²⁷

Az anonim és reflektálatlan konszenzust Arany *népi tudalom*nak nevezi: „Van ugyanis történeti hitel, mely a tények valóságán épül, ezzel szemben megkülönböztetem az eposzi hitelt, mely nem törődik azzal, megtörtént-e a dolog, de igen, hogy él-e az a nemzet, a nép tudalmában, emlékei- s hitében [...]”²⁸ Az eposzi hitel dolgában tehát lényegesen többről van szó, mint az eposz „közösségi *hihetőségéről*”, „a megcélzott olvasók hiedelemvilágának” való megfelelésről.²⁹ Különben miért támasztana olyan feltételeket Arany, hogy „az eposz a nemzetnek, melyre hatni akar, *ne csak jelleme, szokásai s erkölcsében*, hanem történeti s hagyományos emlékeiben is gyökerezék”?³⁰ Vagyis azt egyenesen vitán felülinek, magától értetődőnek tekinti, hogy az eposznak (vagy minden olyan műnek, amely – hatását tekintve – versenyre akar kelni az ősi eposzokkal) a nemzet jellemében, szokásaiban, erkölcsében kell gyökereznie; *ezeneken kívül* azonban még azt is elvárja, hogy az eposzi hitel követelményét akceptáló műnek a nép, a nemzet történelmi tudatát is mint eleve-adottat kell figyelembe vennie. Ezzel szinte minden együtt van, amit a fenomenológiai elemzés egy közösségnek életvilágot konstituáló legfontosabb relevanciáiként tart számon.

Ám még mindig azt gyaníthatnók, hogy a „néptudalom” végül mégiscsak a „népszellem” értelmezhetetlen a priorijában gyökerezik. Holott annak az anonim konszenzusnak a lényegét, amely szerint egy-egy nép világot lát maga körül, ismét egészen a fenomenológia elvei szerint írja le Arany. S itt az „elővilág” fogalmára kell gondolnunk mindenekelőtt. Arra, hogy egy-egy csoport relevanciarendszerébe, eligazodási sémáiba, kollektív emlékeibe, szokásrendjébe beleszülető ember reflektálatlanul, magától értetődően fogadja el létezőként azt a világot, amelyet az előző nemzedék(ek)től örökölt.

Hogy mennyire nem „faji”, biologisztikus jelentést tulajdonít a „népszellem”-nek (még ha kénytelen is némi teret engedni a kor divatos fajfogalmának), hanem fenomenológiai értelemben fogja föl, nem nehéz demonstrálni. „Miért van pl. – kérdi egy helyütt –, hogy Olaszországban sokkal több egyén »születik« zenészeknek, festőnek, szobrásznak, mint egyebütt? Faji előny, mondják. Igaz, némely faja az emberiségnek már alkatánál, idegszerveinél fogva alkalmasabb a képzelődés műveinek teremtésére, mint a másik. De nem kevesebb tényező e részben az *utánzási* folytonosság: a csecsemő fülét már zenehangok ütik meg, szemébe a képzőművészet alkotásai tükröződnek, *bölcsőtől a sírig egy művészi világban él*, úgy hogy, ha benne megvan a csira, lehetlen annak kifejeletlen maradni [...]”.³¹ Arany (a jelen összefüggésben legalábbis) fölöslegesnek tartja tehát azt a kérdést, hogy vajon „objektíve” milyen is az a világ, amelyben az olasz benne él; vagyis következetesen érvényesíti a „fenomenológiai epoché”-t, hogy ti. a „népi tudalom” alkotta

világot ne valamiféle objektivitáshoz viszonyítsa. Egész gondolkodása olyasféle meggyőződésen alapszik, hogy „[h]a emberek valóságosként definiálnak helyzeteket, akkor következményeiket tekintve ezek valóságos helyzetek.”³²

Hogy mit tekint egy közösség s annak tagja valóságosnak, nem az objektivitáson múlik tehát, hanem azon, hogy szerves része-e annak a „köztudalomnak”, amely spontán módon meghatározza a közösség – s tagjai – számára a dolgok valódiságát; vagyis csak a *saját* lehet problémátlanul *valóságos*.

Arany gondolkodásának visszatérő mozzanata, hogy egy nyelvi közösség – egy nép, egy nemzet – csak azt tekinti valóságnak, amibe beleszületett, vagy – ami ezúttal még fontosabb – ami beleivódik ösztöneibe, amit „vérré tanul”; ami (hogyan ismét a fenomenológia kifejezőmódjával éljek) eredetét tekintve anonimná válik, amit a közösség beilleszt a valóságosság kérdésébe nem tett tartományába. Egyetértőleg idézi például az *Edinburgh Review* szerzőjét, aki szerint „[a] római vígjátékot olvasva érzi az ember, hogy ezeknek semmi életszerves egybekötöttese nincsen a nemzet »szíve vérével«; más földről vannak átültetve, s itt csak tengődnek a nem nekik való ég alatt.”³³

Maga így fogalmaz: „Amíg iskoláink mintegy közönséget neveltek számukra [ti. az antik formák számára] s a magyar dallamosság ébredni nem kezdett: addig, legalább az olvasó ember, úgy ahogy beléjük találta magát. De mióta az a kevés classicismus, mit az iskola 4–5 órája az ifjúba diktál, koránt sem elegendő, hogy vérré váljék: e formák még azon »második természet«, a megszokás támaszától is elestek, tanuló sem zengenek többé a lélekben [...]”.³⁴ S hogy a legismertebb (s legkorábbi) idevágó nyilatkozatát idézzük: „Egy ily eposzt [ti. amely a „néptudalom”-ban gyökerezik], remélem, vérré tanulna a nép s buzgóbban énekelné azt, mint az olasz matróz *Gerusalemme liberata*ját”.³⁵

Hogy amikor a „nép-eposz” lehetőségét fontolgatja, nem csupán rekonstrukciós kísérletről, a naiv népeposz imitációjáról, valamiféle archeológiai ambícióról, vagy – mégoly tiszteletre méltó – „utóvédharcról” van szó,³⁶ hanem a modern ember tapasztalatainak a hagyományba való bekapcsolásáról, arra még lesz alkalom visszatérni.

Ám kövessük Arany felfogásának logikáját; a „népi tudalom” fogalmát Arany háromféle viszonyban szemléli. Az első: saját „népi tudalmunk” viszonya az idegen népek költészete mögött rejlő „népi tudalomhoz”; a második: a fantázia teremtette műalkotás viszonya a „népi tudalom”-hoz; a harmadik: a modern civilizáció által kialakított relevanciák viszonya a „népi tudalom”-hoz.

Idegen és saját „népi tudalom” viszonya

Arany mindazonáltal nem egészen járatlan úton jár, amikor fölfedezi a „fönelmesítő epoché” felé vezető ösvényt. Bizonyára visszhangoztak lelkében Kölcsey szavai a „félíg religiói sejdítések, félíg történeti hagyományokból öszvealkotott hazai mitológiá”-ról;³⁷ az alábbi szavak pedig már egészen a saját-világ kérdésessé nem tett, eleve-adott voltának fontosságára figyelmeztethették: „A görög testvéri formákat látott maga előtt lebegni, s a szcena előtt is saját nemzetének világában lelte magát; midőn az európai a világ egyik sarkától a másikig ragadtatik s poétáját csak messzünen szerzett tudomány által értheti meg.”³⁸

Bár nem a mitológia, az irodalom horizontképzésére vonatkozik, amit Horváth János mond Kemény Zsigmondról, mégis jellemző arra a módra, ahogyan a „saját világ”-nak e – Kölcsey által fölvetett – gondolata a század második felében alakul; a *Még egy szó a forradalom után* írójának gondolkodásában, úgymond, „benne van az »idegen eszmék«-kel szemben való bizalmatlanság is: mert azok nem a mi életvalóságunkból fakadtak, nem igazgathatják tehát azt.”³⁹ A probléma egyenesen megkerülhetetlenné válik, amikor nemzeti eposzokkal kerül szembe egy másik nemzet – ráadásul modern kori – olvasója. Idézzük a kérdés szakavatott korabeli elemzőjét, Szász Károlyt: „Vakmerő dolog azért, idegen kor, idegen nemzet, idegen világnézet szülöttének valamely époszt megítélni akarni. S valóban, csak mint művet lehet, de hatását teljesen megérteni s visszaidézni soha. [...] Minket nem lelkesít Persia ősi királycsaládainak égbe (eredetük helyére) visszanyúló dicsősége s mi azért Firdusit a magasztaltság azon nemével nem olvashatjuk, mint azon király utódai, népe. S minél távolabb esik tőlünk a lovagkor és annak szelleme, a népáramlások s azok küzdelmei: annál kevésbé fogjuk magunkat a *Nibelungok világában otthon találni*.”⁴⁰

Közismert, milyen széleskörű volt Arany világirodalmi tájékozottsága. Nyilvánvaló, hogy különleges empátiás érzéke (amely művészetének is egyik leggazdagabb forrása) alkalmassá tette őt arra, hogy beleélje magát más nemzetek – akár történetileg is távoli – életvilágába. Ám azzal is tisztában volt, hogy a szervesen keletkezett „népi tudalom”, amely csak a maga konstituálta világot tudja eleve-adottnak, kérdésessé nem tett módon létezőnek tekinteni, nem képes közvetlenül azonosulni más nemzetek „tudalmával”. Már csak azért sem, mert az érdemi szembesítés óhatatlanul kérdésessé tenné saját, kérdésessé nem tett relevanciáit, normáit, bensőségesen gyakorolt szokásait, a világban való berendezkedésének otthonosságát.

Bármekkora légyen is tehát tiszteletünk például a görög művészet iránt, sugallja, be kell látnunk, hogy *a maga eredeti formájában* a görög művészet világa nem lehet a mi világunk: „Ama régi formák [ti. a görögök], bármily alkalmas is zengő nyelvünk a görög-római mérték visszaadására, nem képesek a magyar lélekben azt a zenei visszhangot költeni, melyet egykor az illető nép keblében költöttek. A hellén kar végtelen változatú, csodazöngelmű dalformáit, ha eleinte némi fáradsággal is, utánképezhetnők hajlékony nyelvünkön, de az ily kísérlet nálunk örökre néhány tudós ember magán időtöltése maradna; mert hol a nép, mely azon hangmenetek csiráit már kezdettől fogva lelkében hordja, mely azon rhytmusok alapját maga teremtette egyszerű, primitív dalaiban, hol a kar, mely e formák későbbi fejlettebb, virágzó alakjában is fenntartsa, folytassa a közösséget a néppel, az étellel?” S alább: az „antik külső” „ránk nézve lényegtelen, időszerinti, esetleges járulé”, ugyanis „se tápja, se támasza” nincs „népi s nemzeti életünkben”, így hát „költészetünk virágzását inkább gátolná, hogysem elősegitené.”⁴¹ Még egyik diákja antik mértékű versét is azzal „intézi el”, hogy „[a]z idegen mértékű ódák kora lejárt a magyar költészetben, többé affélét senki sem ír. Ami természetes volt Horatiusnak, nem természetes nekünk.”⁴² Ezt s nem mást sugall kései, látszólag bezárkózást hirdető intelme is, amely szerint „Költő az legyen, mi népe, Mert kivágyni: kész halál” (*Kozmopolita költészet*).

Mielőtt bárki „kirekesztő” indulatokat tulajdonítana Aranyynak (bár már az egyik korábbi idézet alapján is nyilvánvaló, hogy magát ama „néhány tudós ember” közé sorolja, akinek van *empátiája*, hogy magát idegen népek világába beleélje), hivatkozzunk mindjárt arra az ingerülten ironikus levélre, amelyben Pákh Albertnek magyarázza a maga „vandali” eljárását; azt ugyanis, hogyan igyekszik bevonni idegen világok költőileg megformált képeinek számunkra is lényeges (bár eredeti formájukban előlünk elzárt) relevanciáit a magunk népének költőileg megformált világképébe: „[...] én vandali módon jártam el az utánzásban: nemcsak az Arthus király, Sir Patrick stb. neveket változtattam meg, nemcsak a szépen sántító trocheusokat cseréltem fel a kevésbé művészi népdal-formával, nemcsak a *mese* helyén egészen újat költöttem: de ezenfelül a skót élet helyén magyar életet mertem vázolni; utánozván egyedül a ballada *menetelét*, ezt is csupán azért, mert népdalaink s egy-két igazán a népből eredt balladánk folyamával bámulatosan megegyez; de persze a költeményből semmi ilyes ki nem látszik, semmi, de semmi stúdium belőle ki nem rí, éppen oly kevésbé, mint *Toldiból* a *Frithjof*-rege, vagy a *Nibelungen*, vagy (ne vess, nem bánom)... Homér! – Ha az »Atridák ragyogó dagályát mosolygva nyögném a tarka pórázon«, akkor tudós költőnek kiáltanátok, ha írnék a »hajnali kellemű fényről«, mely »hinti

mosolygva sugárát, s melyre az ifju remény rakja le fellegi várát» nem lenne panasz »lelki szegénységem« ellen: de minthogy értem a bakancsosok indulóját: »Amit loptál, jól eldugd«, bezzeg kell hallanom ezt és amazt. [...]»⁴³

Az idegen szokásrend termékeinek befogadásakor tehát azzal a problémával állunk szemben, amely fentebb az életvilág kérdésessé nem tett normarendszerének válságaként jött szóba. Mi sem áll távolabb Aranytól, mint a bezárkózás saját kultúránkba, hiszen költőként is, műfordítóként is, kritikusként is megkülönböztetett figyelmet szentelt az idegen kultúrák értékeinek *elsajátítására*; idegen kultúrák befogadásának legapróbb mozzanatait is meleg hangon üdvözli,⁴⁴ ám tudja, hogy *a)* ez az elsajátítás (akár közvetlen, akár – egy magyar alkotó művébe való asszimilálás révén – közvetett) mindig bonyolult *feladat* s kockázatoktól sem mentes *kihívás*, *b)* hogy az elsajátítás sohasem lehet teljes; még akkor sem, ha netán szétfoszlik ősi eredetű kulturális mintáinkban öröklött saját-világunk horizontja: „azt hiszem, hogy amely népnek nem volt, nincsen gazdag népköltészete: annak nem lesz önálló nemzeti költészete, hanem mások hulladékain fog élődni, mint Róma a Hellászen: Virgilje lehet legfőlebb; de Homérja soha.”⁴⁵

Az önálló nemzeti költészet Arany számára nyilvánvalóan a közös horizontképzés egyik (talán legfontosabb) eszköze; legalábbis ilyen értelemben idézi az angol *Athenaeum*-nak a dán balladákról közölt írása alábbi részletét: „az együgyü és hivékeny Vedel pap, a távol Uranibergben, oly valami[t] hozott létre, ami végeredményben egy nemzeti irodalom megalapítása volt. Ez fejt meg, hihetően, a titkot, hogy Dánia maga teremte magának klasszikai irodalmat, és hogy merőben kikerülte a balúl értett görög és római mythologia árját, oly nemzeti irodalmat hozván létre, melyet nem igen ért, s igaztalanul becsül le Európa délibb része. Mondhatni, Thor isten még egyre uralkodik Dánián, annyira megteltek vele e régi balladák.”⁴⁶ Bármennyire értsük is ez utóbbi célzást metaforikusan: nemigen térhetünk ki az asszociáció elől, hogy Arany szerint a balladák világában élő dánokat aligha az „allgemeiner” Isten áldja meg.

A költői fantázia teremtette művek viszonya a „népi tudalom”-hoz

Aranyban – számos ellentétes „híresztelés” ellenére – óriási volt a kísértés, hogy a romantikus művészek módján „teremtsen”, szabadon engedje művészi fantáziáját. „»Álmai«, amelyekből más körülmények között töretlen költészet fakadt volna – mondja meggyőző érvekre alapozva Szörényi László –, leszorultak a porondról”.⁴⁷ A *Vágtat a ló...* című vers egy ars poetica tudatosságával áll ki a művészi szuverenitás jogosultsága mellett.

S még csak azzal sem lehet érvelni, hogy itt csupán a „korszerűtlen” művét félreértő kritikusoknak adna leckét Arany, ám e lecke nem érinti a költői alkotásnak az „eposzi hitel” teóriájában megfogalmazott függő, alárendelt voltát. Hiszen épp azt nem tűri a „nemes mén”, hogy „hámba fogják”; „keresztül úton, mesgyén Vágtat a ló, a nemes mén.” S Arany éppen az ötvenes években volt hajlamos arra, hogy szuverén költői egyénisége követelésének engedve, „keresztül úton, mesgyén”, „váglasson”; hiszen ekkor *egyéni* identitása ugyanolyan válságba került, mint a neki egyébként oly fontos nemzeti identitás. Részben persze maga *A nagyidai cigányok* is ilyen „deviáns” mű volt (melynek értetlen bírálataira reflektál a vers); még inkább az azonban a *Bolond Istók* – e művében szinte minden olyan esztétikai szabályt megsért Arany, amelyet kritikáiban követendőnek tart, beleértve magának az eposzi hitelnek az elvét is. Hiszen Istókra „a monda sem fog rá semmit, Egyen kívül: mikor bekukkant Debrecenbe”.⁴⁸

Könnyű volna hivatkozni Arany Gyulaihoz írott híres levelének ominózus részletére („talán nincs inventióm, fantáziám: elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglá kell és mész”).⁴⁹ Dávidházi Péter mutatta ki alapos érveléssel, mennyire nem bizonyítják az ilyesféle nyilatkozatok, hogy Arany a költői invenció hiányában szenvedett volna.⁵⁰ Ám – azt hiszem – mégsem elsősorban a fantázia teremtő erejével kapcsolatos *általános* kételyeiből következik, hogy magasabb rendűnek tekintette az olyan művet, amely a „népi tudalom”-ban gyökerezik, az olyannál, amelyet „szem nem látott, fül nem hallott”.⁵¹ Meggyőzőnek hat, amit Dávidházi Péter mond – hogy ti. Arany szerint „[a] képzeletnek [...] nem arra kell törekednie, amire úgysem volna képes, tehát hogy légből kapott lényeket találjon ki, hanem el kell fogadnia az adott földi világ véges formakészletét, hogy azután ezekből alkosson új, szép, plasztikus és valószerű költői univerzumot”. Ám van némi finom el-lentmondás e kijelentés s a rákövetkező megállapítás között, amely szerint „az eposz költőjének el kell fogadnia valamit a hagyományból, hogy továbbfejleszthesse, vagyis az adott építőanyag felhasználásával és a közösség adottságait figyelembe véve kell építkeznie”.⁵² Ama hagyomány veleje ugyanis, amelyet „az eposz költőjének el kell fogadnia”, az Arany által is oly gyakran emlegetett s hiányolt *mitológia*, amely kitalált (azért még nem légből kapott!) lényekkel népesíti be a világot. S mihelyt idáig érünk, elbizonytalanodunk, mi az értelme „az adott földi világ véges formakészlete” kifejezésnek. Elvégre is a „naiv tudósság” ismeretelméleti pozícióját tulajdonítanánk Aranynak, ha úgy értelmeznénk szavait, hogy valamiféle *objektíve* (a nyelvtől, szokásoktól, hagyományoktól stb. függetlenül) *adott* világ

formakészletében gondolkodott. Vagyis a dolog nem egészen a „kitalált”– „nem kitalált” ellentétén fordul meg.

Az ellentmondás talán föloldódik, ha Arany gondolatmenetében fölfedezzük a fenomenológiai epoché öntudatlanul működő mechanizmusát. Miután Arany kiáll Homérosz alkotó fantáziája mellett – az Iliász alkotója, úgymond, bizonyára képes lett volna eposzát „szem nem látott, fül nem hallott” hősökkel benépesíteni –, így folytatja: „de nem hiszem, hogy mi azt olvasnók. Ily légből szedett eposz talán gyönyörködtet vala némelyeket; de soha sem fogott a görög nemzet vérébe átfolyni, a rhapsodok ezrei által firól-fira plántáltatni. De a görög ugyanazon mondákat, regéket hallá az Iliászból, melyek bölcsője óta nyomon kísérik, csak hogy itt szebb, vonzóbb, teljesebb alakban. A monda évszázadok során történelmi meggyőződéssé, nemzeti hitté változott, innen az eposz roppant hatása, népszerűsége.”⁵³ A „légből szedett” ellentéte tehát nem valamiféle objektivitás, hanem a görög nép „tudalma”.

Fentebb volt arról szó, hogy Arany problematikusnak látta az egyes népek „tudalma” közti kommunikációt, mégsem hivatkozik egyetlenegyszer sem az objektív valóságra mint olyan közös szubsztrátumra, amely közvetíthetne közöttük. Gyakran építi viszont fejtegetéseit az egyes népek közös *relevanciáinak* fölismerésére. Alighanem ez is közrejátszik abban, hogy az egyes népek „tudalma” közti átjárást mégiscsak sokkal elképzelhetőbbnek tartotta, mint azt, hogy egyetlen – mégoly zseniális – egyén „deviáns” világhorizontja komoly hatással lehessen nagyhagyományú közösségi világhorizontokra. (Lehet, hogy romantikus hajlamai okán szerette volna, ha ez lehetséges, de e vállalkozást nyilván eleve reménytelennek találta.)

A modern civilizáció által kialakított relevanciák viszonya a „népi tudalom”-hoz

„[A] költő tartozik művén a népszellem egész erejét, minden gazdagságát előnteni, hogy *mindenünnen régi, mégis új, ismert és mégis ismeretlen* jellem, helyzet, rajz, kép, dallam találjon utat szívünkhöz. Neki a régi naiv dalnoknak és újkori művésznek kell lennie egyszerre”.⁵⁴ Ezek Gyulai Pál szavai; ha dolgozatában olykor a plágiumig követi költőbarátja elveit, ezúttal fejtegetése egyenesen kongeniálisnak mondható, még ha nem is a „fenomenológiai epoché” logikája szerint nyilatkozik a „népszellem”-ről. Ám – más módon – mégis beletalál a fenomenológiai gondolkodás közegébe; a „rég, mégis új”, az „ismert és mégis ismeretlen” dialektikája azt a válságot oldja föl (persze – legalábbis az ő szándéka szerint – a „népszellem” közegében), amelyet az ismeretlen, az új – esetünkben a modern világnézet – kelt, megbontva a „rég”, a megszokott és kérdésessé nem tett életvilágot.⁵⁵ Magyarán:

a költőnek úgy kell beépítenie a megszokott világba az újat, az ismeretlent, mintha az már rég ismert volna; olyan nyelven kell megszólaltatnia a soha nem látottat, a soha nem hallottat, hogy az adott közösség tagja az „aha! ezt ismerem!”, az „Ez a világ – az a világ!” örömteljes ráismerésével fogadja el azt, amit még soha nem látott, soha nem hallott.⁵⁶

„Amit loptál, jól eldugd” – mondta Arany, amikor azt magyarázta, hogyan is rejti bele az idegen irodalmakból vett mintákat, az idegen „néptudalmak”-ból származó relevanciákat saját – a magyar „néptudalom”-hoz igazodó műveibe. Legalább ilyen fontosnak tartotta, hogy amit a modern világfelfogásból „lopott”, ugyanígy „eldugja”, észrevétlenül beleszője egy olyan műbe, amelyet a nép „vérré tanul”.

A folyamat voltaképpen a másik oldalról indult. A *Toldi* Aranynek arról a törekvéséről tanúskodik, hogy „felülírja” a „népi tudalom”-ban rögzített életvilágot – úgy, hogy ez immár ne tartalmazzon nyíltan mitikus megnyilvánulásokat, ám az így „felülírt” életvilág az „ez – ugyanaz” heurisztikus élménye révén az evidencia ugyanazon hatását keltse, mint a korábbi, naiv-mitologikus életvilág.

Ám ami talán ennél is fontosabb: beleírni a modern ember („tudós naivság”, naiv objektivizmus által irányított) életvilágának relevanciái közé a fátum, a világban érvényesülő végső rend törvényét – kiegészíteni, teljessé tenni azt a csonka (az irodalom dimenzióit tekintve: a regényben konstituálódó) világot, amelyben a modern ember él. Aligha járunk messze az igazságtól, ha ebbéli törekvését véljük tetten érni jól ismert nyilatkozatában, amely szerint az eposz, ha a drámához hasonlóan megszabadul a mitológiai gépezettől, alkalmassá válik „az emberek sorsát intéző fensőbb hatalom akaratjának látható kifejezésé”-re. „Az új eposz feladata volna eme gondviselészerű világfolyást a már stereotíppá vált isten-megjelenések s egyéb mosolyra indító csodák helyett, a mai kor s keresztyénség szellemének megfelelőbb módon is fel tudni tüntetni [...]”.⁵⁷ Nem azért ragaszkodik Arany „az isteni akarat látható megjelenésé”-hez, mert valamilyen avult vallási beidegződés, valamilyen múlt iránti elkötelezettség ezt diktálja a modern, *helyesebb* fölfogással szemben, hanem mert az egyetlen komoly fellebbezési fórum – a népek életvilágai közt fölsejlő konszenzus – ezt diktálja, vagyis mert a (metafizikai értelemben véve is) *teljes világ* alkotásának antropológiailag adott képességéről nem szabad lemondani. Figyeljük meg azt az – elfogultság teljes hiányára valló – sziporkázó sokszínűséget, amellyel Arany a különböző népek, vallási közösségek életvilágának legáltalánosabb, metafizikai valóságait teljes beleéléssel kifejezi: egyik sem „fikció” valamelyik másikhoz képest, Arany mindegyik elképzelés mögött érzi annak a világnak

megfellebbezhetetlen valódiságát, amely az illető nép, vallási közösség „saját istené”-hez tartozik; e világok közös relevanciái alapján következtet valami végső – kitüntetett megfogalmazással nem illethető – transzcendenciára, amelynek magánvaló voltát éppen ezért *nem lehet, tehát nem is érdemes kizárni*; vagyis mindegyik felfogásban „világ”-ként tárul föl valami „világ előtti”:

Ami annyi szívbe oltva
Élt világ kezdete oltá;
Mit remélt a hindu, párz;
Amért lángolt annyi oltár,
Zengett Szíonon a zsoltár:
Hogy nem addig tart az élet,
Míg alatt a testbe' jársz;
Hanem egykor újraéled,
S költözzék bár fűbe, fába
Vagy keresztül állaton:
Lesz idő, hogy visszatérhet
Régi nemes alakjába,
Megtisztúlva, szabadon;
Vagy a „boldogok szigetjén”,
Mint hivé a boldog hellén,
Vagy az üdvözültek helyén,
Mint reméli a keresztyén,
Lesz dicsőebb folytatása:
Én ezt meg nem tagadom. –
(*Honnan és hová?*)

Hogy mennyire következetesen a fenomenológia logikája szerint gondolta végig Arany az egyes vallások által kialakított világok legegységesebb relevanciáinak konszenzusát, azt a strófa zárósora bizonyítja csattanósan: „[m]it hisz a tudós? ő lássa”⁵⁸ – az objektivista világkép ugyanúgy hiten alapul, mint a tradicionális, a relevanciákat eleve-adottaknak elfogadó világkép.

Visszatérve a vallások túlvilág-képzeteinek konszenzusára: aligha kételkedhetünk abban, hogy Arany a pogány magyar vallás képzeteit is azok közé a képzetek közé sorolta, amelyek igazságát a többi vallás, a többi életvilág „tapasztalatá”-val való összehasonlítás megerősíti; ez magyarázhatja, hogy a *Buda halála* írásakor összemosta az (Ipolyi Arnold nyomán feltételezett) pogány magyar monoteizmust a keresztyén monoteizmussal. El-

végre is – következik Arany gondolataiból – több közöttük az, ami az általuk konstituált világokat összeköti, mint ami elválasztja. S e konszenzus – melyet *mutatis mutandis* kereszténység, görögség, hinduizmus, párszizmus, magyar pogány vallás egyaránt erősít, immár elég biztos alap, hogy a hagyományos „köztudalom”-ban adott életvilág horizontját össze lehessen olvasztani a modern ember – metafizikai értelemben véve hiányos, teljes világ képét nem nyújtó – horizontjával. A pszichológiailag szigorúan motivált történet a legrefináltabb tizenkilencedik századi olvasó igényeinek is megfelelt; e lélektani realizmustól azonban *nem lehet elkülöníteni* a fátum érvényesülésének bemutatását. (Ilyen értelemben beszél Arany „a körülményekben rejlő végzetesség”-ről a hun-trilógia *Második dolgozatának* tervvázlatában.⁵⁹) Arany a modern ember életvilágának természetes nyelvén próbált hangot adni a fátum, a világrend – a modern ember életvilágából hiányzó, attól idegen – normáinak.

S azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Arany – a nagyobbik kockázatot vállalva – a *saját isten* képzetét építette be a *Buda halálába*, még ha e képzetet (a monoteizmusra tett félreérthetetlen allúziók révén) meg is támogatta a kereszténység évezredig kérdésessé nem tett relevanciáival; a germánok és hunok harcába torkolló történetben mégsem szerepeltethette az „allgemeiner” Istent...

A keresztény és a pogány monoteizmus közti lebegés mindenesetre lehetővé tette neki, hogy a fátumot, amelynek megléte talán legvégső metafizikai élménye volt – a keresztény hagyománnyal szemben – Isten fölébe rendelhesse.

Más kérdés, létrejött-e csakugyan a *Buda halálában* az az egységes, a mű alakjai által kérdésessé nem tett világ, amelynek létrehozására Arany törekedett. A válasz minden bizonnyal nemleges. Nem az eredeti törekvés avultsága, a mű esetleges művészi sikertelensége miatt – éppen ellenkező okból. Arany túlságosan is azonosult a modern ember relativizmusával; a lélektani hitelesség, a fenomenologikus szemlélet oda juttatta, hogy egy-egy csoport, sőt egy-egy egyén köré is más és más világ rajzolódik ugyanazokból az „adatokból” – a világképek polifóniája képződik meg a műben. Ennek taglalása azonban már túlmutat jelen dolgozatom keretein.

1 L. Századutóról – századelőről, Bp., 1985, 72.

2 Kosztolányi nyelvszemlélete, Alföld, 1994/8. Dolgozatom nagy vonalakban elkészült már, amikor az értekezés megjelent, ezért nem tudtam tételesen kamatoztatni tanulságait.

3 Hunyt mesterünk (Arany János kritikus öröksége), Bp., 1992.

4 Uo., 85.

- 5 *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, magyarul: *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi szellemi fejlődésre gyakorolt hatásáról*, ford. RAJNAI László = *Wilhelm von Humboldt válogatott írásai*, Bp., 1985.
- 6 Uo., 79.
- 7 Uo., 87.
- 8 Uo., 75.
- 9 Uo., 98.
- 10 Uo.
- 11 Uo., 99.
- 12 Uo., 106, kiemelés nem az eredetiben.
- 13 Uo., 107.
- 14 SCHÜTZ, Alfred–LUCKMANN, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt*, magyarul: *Az életvilág struktúrái* (Részletek), ford. ZEMPLÉNYI Ferenc = *A fenomenológia a társadalomtudományban*, Bp., 1984, 316.
- 15 *I. m.*, 113.
- 16 SCHÜTZ, Alfred, *Az idegen* = *A fenomenológia...*, i. kiad., 407.
- 17 SCHÜTZ, Alfred–LUCKMANN, Thomas, *i. m.*, 270–271.
- 18 SCHÜTZ, Alfred, *i. m.*, 412.
- 19 Uo., 408.
- 20 Uo., 413.
- 21 Uo., 408.
- 22 Szilágyi Sándornak írott levelében, 1850. május 7., *Arany János Összes Művei* (a továbbiakban: AJÖM) XV, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula, SÁNDOR István, Bp., 1975, 276.
- 23 *A magyar népdal az irodalomban* = AJÖM XI, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., 1968, 389–390; *Eredeti népmesék* = uo., 327, kiemelés nem az eredetiben.
- 24 *L. Naiv eposzuk* = AJÖM X, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. KERESZTURY Mária, Bp., 1962, 273; *Régi dán balladák* = AJÖM XI, 22.
- 25 *Régi dán balladák* = AJÖM XI, 23.
- 26 *A hőskölteményekről általában* = *Csengery Antal Összegyűjtött Munkái*, Bp., 1884, V, *Közgazdasági és közművelődési dolgozatok*, 331.
- 27 HUSSERL, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, magyarul: *A tiszta fenomenológia és a fenomenológiai filozófia eszméi* (Részletek), ford. ZEMPLÉNYI Ferenc = *A fenomenológia...*, i. kiad., 55, kiemelések az eredetiben.
- 28 Dózsa Dániel: *Zandirhám* = AJÖM XI, 11.
- 29 DÁVIDHÁZI Péter, *i. m.*, 169.
- 30 Dózsa Dániel: *Zandirhám* = AJÖM XI, 11, kiemelés nem az eredetiben.
- 31 *Irányok* = AJÖM XI, 165–166 (utóbbi kiemelés nem az eredetiben). Aranynak ez a leírása egyébként pontosan ráillik az etológia és a pszichológia által jól ismert *imprinting* (bevésődés) jelenségére, a születést követő rövid – a tanulás szempontjából különösen hatékony és maradandó hatású – szakaszra. Érdemes a fenomenológia idevonatkozó álláspontját is idézni: „A gyerekek számára, különösen e világba [ti. a szülei által valóságosnak tekintett s részben általuk konstituált világba] való szocializálódásuk korai szakaszában ez a világ – a világ lesz.” BERGER, Peter L.–LUCKMANN, Thomas, *The Social Construction of Reality*, magyarul: *A valóság társadalmi felépítése* (Részletek), ford. HERNÁDI Miklós = *A fenomenológia...*, i. kiad., 340.
- 32 HERNÁDI Miklós, *Fenomenológiai törekvések a szociológiában* = *A fenomenológia...*, i. kiad., 28.
- 33 *A hindu dráma* = AJÖM XI, 258.
- 34 *Irányok*, uo., 163–164.
- 35 Levele Petőfinek, 1847. február 28., AJÖM XV, 184.

- 36 DÁVIDHÁZI Péter kifejezése, i. m., 149.
- 37 *Nemzeti hagyományok = Kölcsény Ferenc Összes művei*, szerk. SZAUDER József és SZAUDER Józsefné, Bp., 1960, I, 498.
- 38 Uo., 506.
- 39 *A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése = Tanulmányok*, Bp., 1956, 439–440.
- 40 *Két épész. Aesthetikai és irodalomtörténeti tanulmány*. Első közlemény, BpSz, 1862, 16. köt., LIII. füzet, 240. Kiemelés nem az eredetiben.
- 41 *Irányok* = AJÖM XI, 163, 167.
- 42 *Bírálatok diákok által írott versekre* = AJÖM XIII, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. DÁNIELISZ Endre, TÖRÖS László, GERGELY Pál, Bp., 1966, 194.
- 43 Levele Pákh Albertnak, 1853. febr. 6., AJÖM XVI, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, BISZTRAY Gyula, SÁNDOR István, Bp., 1982, 170.
- 44 Ezer dolga közepette sem kerül el például figyelmét, hogy „Zajzoni, Gozsdu Manó gyűjteményéből és kiadása mellett, egy kötet román dalt szándékozik lefordítani. Az érzelm- és eszméletjes román népköltészet átültetése irodalmunk valódi nyeresége lesz.” AJÖM XII, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., 1963, 8. Hosszan idézhetnénk aztán olyan nyilatkozatait, amelyek mindenfajta kirekesztő szemléletet elutasítanak, s olyanokat, is, amelyek a felekezeti, etnikai tolerancia megnyilvánulásait üdvözlik (pl. levele Tisza Domokosnak, 1854. július 8., AJÖM XVI, 455; szerkesztői glosszái a SzF I. évfolyamának 16. számában, a Koszorú II. évfolyam II. félévének 6. számában, AJÖM XII, 20, 151 stb.)
- 45 Levele Pákh Albertnak, 1853. febr. 6., AJÖM XVI, 170.
- 46 *Régi dán balladák* = AJÖM XI, 21–22.
- 47 *A humoros elégia = Az el nem ért bizonyosság*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., 1972, 236.
- 48 Arany alkotának e belső ellentmondására igyekeztem fölhívni a figyelmet Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk* című könyvéről írott recenzióban (*A rendteremtés melankóliája*, Alföld, 1993, 8. sz., 85.)
- 49 Gyulai Pálnak, 1854. jan. 21., AJÖM XVI, 382.
- 50 I. m., 170–172.
- 51 Uo., 174.
- 52 Uo., 183.
- 53 *Dózsa Dániel: Zandirhám* = AJÖM XI, 11.
- 54 *Szépirodalmi szemle* = Gy. P. *Válogatott művei*, Bp., 1989, 500. Kiemelés nem az eredetiben.
- 55 Vö. „[a]z idegenség és az ismertség [...] egész világ magyarázatunk általános kategóriái közé tartoznak” (I. 18. jegyzet).
- 56 L. A „hát persze”-típusú kijelentésekről mondottakat Alfred SCHÜTZ *A cselekvések köznapi és tudományos értelmezése* c. dolgozatában = *A fenomenológia...*, i. kiad., 189.
- 57 AJÖM XIV, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. GERGELY Pál, Bp., 1964, 14.
- 58 E sor bizonyos önkritikát is jelent; hiszen Arany, több, mint két évtizeddel e vers megírása előtt, így nyilatkozott Egressy Gábornak: „Amit legkevésbé hiszek, az a testtől megvált szellem működésének képessége” (igaz, már akkor hozzáfűzte, hogy „[a]zonban ezt eldönteni nem az én feladatom”). 1854. március 19., AJÖM XVI, 401.
- 59 AJÖM V, szerk. KERESZTURY Dezső, s. a. r. VOINOVICH Géza, Bp., 1953, 165.

Farkas Gyula irodalomtörténetíró munkásságáról – különös tekintettel a benne érvényesülő regionalizmusra*

Kötetei jelentek meg a múlt század első évtizedeinek magyar irodalmáról, akár a századfordulót körülfogó évtizedekéről, teljes magyar irodalomtörténetet is közreadott (két nyelven), külön munkái szólnak a magyar irodalomtörténet-írás kialakulásáról, a csehszlovákiai és a romániai magyar irodalom formálódásáról, filológusként egyik fontos nyelvemlékünk, a Müncheni Kódexet rendezte sajtó alá. Oktatói és szervezői munkásságát – Eötvös kollégiumi tanárságán túl – Berlinben és Göttingenben töltött éveivétizedei minősítik. Ennek ellenére a magyar irodalom történetének akadémiai kézikönyve – mely külön alfejezetben ad jellemzést többek között Földessy Gyulának és Kárpáti Aurélnak, Juhász Gézának és Tamás Aladárnak a kritikusi-irodalomtörténetírói tevékenységéről – három élesen vágó mondaton túl csak ellentétpólusok „negatívjának” minőségében vesz róla tudomást, mondván: a szellemtörténet Magyarországon „nem... alkotott egységes irányzatot: Szerb Antal éppúgy kijárta a szellemtörténész iskolát, mint Farkas Gyula”.¹ De másutt is, ahol említést nyer neve a szakma hazai produktumaiban, legtöbbször magától értetődő, gyors elutasítás kíséretében kerül csak sor erre, így például Bóka László, Illés László, Komlós Aladár, Pándi Pál vagy Sőtér István írásaiban.² Saját korában pedig egyik bírálója – Illés Endre – még olyan irodalomtörténésznek vallotta, „akit komoly, érdekes munkáival – ha sokszor téved is – becsül még néhány jóhiszemű ember ezen a peritűzben fuldokló magyar nyelvterületen”.³ A rövid „elintézések”-hez hasonlóan viszont a hatvanas években róla írt nagyobb önálló tanulmány is egyértelműen negatívumoknak a kidomborítására fordítja erőit.⁴

Az ok – ha figyelembe vesszük az adott viszonylatrendszereket – érthető: *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban 1867–1914* című, 1938-ban megjelent kötete olyan szemlélettel közelített a magyar zsidósághoz, melyet a fajgyűlölet megszállottjai a maguk céljaira hasznosíthattak. Berlinben töltött évtizedei alatt a Harmadik Birodalom szellemi irányzatai közvetlenül is szembeötlően a hatásuk alá vonták, negyvennégy őszén a visszavonulók oldalán

* A berlini Humboldt Egyetem rendezvényén 1994 novemberében elhangzott felolvasás magyar szövegváltozata.

távozott, s nem is tért onnan vissza. Emellett 1945 után sem törekedett arra, hogy valamilyen radikális szemléletváltásnak a jegyében írt munkákkal szerezzen magának késői „jópontokat” a baloldalon: nagyobbbrészt a politikától távolabbra eső területeken dolgozott, amellelt *Ungarns Geschichte und Kultur in Dokumenten* című 1955-ös, Wiesbadenben kiadott könyve is jelentős támadási felületeket kínál azzal, hogy anyagválogatásában érvényre jut az emigráció szemlélete.

Az idő azonban lassan már kezd távlatot adni ahhoz, hogy politikai tekintetben kevésbé exponált kötetei elfogulatlanabb ítéletet kaphassanak, s születésének századik évfordulója most alkalmat teremt ehhez. És ha – más oldalról véve példát (az övénél nagyobb súlyút) – Lukács György minősítésénél nem azt tekintjük alaptényezőnek, hogy néhány éves szüneteltetéstől eltekintve mindvégig tagja volt annak a pártnak, amelynek vezetői tízmilliókat elpusztító „munkatáborok” létesítésére adtak parancsot (s ennek hatása szakmai alkotásainak jelentős részén is félreismerhetetlen), és még a borzalmak nagy részének leleplezését követően, az embertelenség újabb (keleti) tombolásának idején is meg merte fogalmazni ismertté váló tételét – „a szocializmus a maga legrosszabb változatában is jobb a legjobban megreformált tőkés rendszernél” –, akkor a másik oldalon vétkezők minősítésekor sem földhetik el vétkeik szakmai eredményeiknek ideológiától kevésbé érintett részeit, illetve a bennük található értékeket. Keserű tény, hogy századunkban jó, sőt kitűnő erőket is befolyásolni, vagy éppen a hatalmukba keríteni tudtak a különböző félelmetes mozgalmak. A tényeket letagadni nem szabad, féltő, hogy „jótékony” elfelejtésük is igen kétes eredményekhez vezetne, az azonban indokolt, hogy a vétkek árnyékfoltjain túl az a teljesítmény se szoruljon ki a tudatból, amelyre ezek az árnyékok rávetülnek.

„Az asszimiláció korá”-ban megfogalmazottak megvitására azonban – úgy gondolom – sajnos még hosszabb ideig alkalmatlanok a magyarországi társadalmi-politikai viszonyok. Tudományos viszonylatban ugyan végső soron az a Farkas által ismételtlen kiemelt tény adja koncepciójának kiindulási pontját, hogy II. József népszámlálásának idején az ország lakossága nem egészen harminc százalékban vallotta csak magyarnak magát, s ha ezt századunk első két évtizedének állapotaival vetjük egybe – figyelembe véve a külföldről Magyarországra bevándorlás (részben oroszországi pogromok előli menedéket keresés) tényét is –, akkor szembeszökően nagymérvű asszimilációval kell számolnunk. (Hiszen ekkoriban az ország lakosságának mégis már mintegy a fele minősült magyar nemzetiségűnek.) Nem lehet tehát kétséges, hogy jogos, távlatokban gondolkodva éppenséggel szükséges is ennek a – Schöpfung Aladár szerint is „egész Európában példátlan”⁵ –

jelenségnek a kutatása. Nem csupán politikatörténeti, hanem művelődés- és mentalitástörténeti vonatkozásokban is, amiből az irodalom kihagyása sem lehet indokolt. Kegyetlenül súlyos tény azonban, hogy a zsidóság asszimilációjából adódó problémák tudományos elemzését hosszabb időkre lehetetlené tették a zsidóellenesség legbarbárabb – tömeggyilkosságokba torkolló – és mérsékeltebb: a szellemi életet mérgező megnyilvánulásai, illetve ezek ellenhatásainak jelentős része. Végletes érzékenységek, kölcsönös gyanakvások, valóban nagy súlyú emberi értékek védelmezésével összekapcsolódó kisserű csoportküzdelmek indulatai zavarhatják meg (politikai pártok mérkőzésétől sem függetlenül) a tudományos megismerés igényét.

A születési évfordulót ezért alighanem célszerűbb Farkas Gyula más természetű, nagyobbrészt másfajta szemléleti tényezők által irányított munkásságának hozzávetőleges fölmérésére felhasználni. Az asszimilációs problémakör említésekor is hangsúlyozva részben azt a tényt, hogy Farkast nem kizárólag a zsidó asszimilációnak a kérdései foglalkoztatták, másrészt azt is, hogy a fajiság és az ehhez kapcsolható/kapcsolódó asszimilációs kérdéskör korántsem Farkas személyes „hozádéma” a magyar irodalomtudományos gondolkodásban. H. Taine determinisztikus szemléletű pozitivistá koncepciója – mely szerint az író (illetve a művész) által örökölt *fajsajátságok*, az őt körülvevő, vele kapcsolatba kerülő tárgyi tényezők együttese és a változó történelmi körülmények határozzák meg döntő mértékben alkotásainak milyenségét – Riedl Frigyes máig méltán megbecsült Arany-monográfiájában érvényesült öelötte lényegesen pregnansabban. („Aminthogy Arany költői műveiben magyar földön állunk, magyar jellemeket látunk magunk előtt és a magyar nyelv legzamatatosabb szólásait halljuk, úgy Arany egyéniségében is mindezekelőtt a magyar faj sajátosságai tűnnek elénk... Az erős józanság érzékenységgel párosítva Arany Jánost a magyar faj oly típusához közelíti, melynek Zrínyi, Berzsenyi, Csokonai, Széchenyi minden eltérésük mellett is hű képviselői... Széchenyiben és Aranyban egyaránt megvan az önbírálat, a lelki küzdelmek kínzó adománya, és a pesszimizmus borúja. Aranyt azonban nem marcangolja a képzelt bűn saskeselyűje, mint Széchenyit: viszont Aranyban hevesebbek az idegreakciók...” Költészetének emberalakjai mind az ő „teremtményei, [...] reá, édesapjukra vallanak, úgy mint az életben is az unokákon megérzik öregapjuk vérmérséklete, hajlamai, agyvelejének szerkezete” – írja például, könyvének korántsem periferikus részeiben.⁶)

Még a radikálisan természettudományos beállítódású polgári gondolkodás fogalmazta meg tehát azt a tételt, mely szerint egy nemzeten belül az az író juthat példát szolgáltató szerephez, aki a nemzet karakterét meghatározó fajt a legjobban tudja reprezentálni, remekművek pedig olyankor születnek,

mikor a faj- és környezeti sajátságok szerencsés együttthatalása nekik megfelelő történelmi körülményekkel tud összetalálkozni. Az pedig az egykorú – Farkas ominózus könyvét követően kirobbanó – vitában sem maradt rejtve, hogy a magyarországi asszimiláció szerepének vizsgálata már a jobboldalinak nem mondható Schöpfung Aladár huszadik századi magyar irodalomtörténetében is helyet kapott – ha nem is úgy, mint később Farkasnál.

Ezeknek – és ezekhez hasonló – részleteknek a taglalásánál azonban egyelőre célszerűbb várakozni, tekintettel az ismételt friss töltéseket kapó puszkaporos hordókra. Remélhető viszont, hogy Farkas irodalomtörténeti munkásságának más oldalról való megközelítése kevésbé veszélyes terepre vezet ennél, kevesebb szenvedélyt kavarva. (Közbevetőleg érzem ugyanakkor megemlítenednek, hogy – nem lévén specialistája az ő szorosabb kutatási területeinek – az előadásra szóló megtisztelő fölkérést inkább az általánosabb irodalomtudományi szempontok érvényesítésére igyekszem fölhasználni.)

A Riedltől való idézet is mutatta, hogy a pozitívizmus – a darwinista biológiai felfogásból kiindulva – a biológiai-idegélettani organizmust alakító környezeti tényezők között a táj jellegzetességeit is természetszerűen vette komoly mértékben figyelembe. Ismeretes azonban, hogy A. Sauernak, illetve J. Nadlernak ilyen irányokban végzett vizsgálódásait romantika-könyvének vitájában Farkas nem vállalta saját ihletőinek sorában, inkább az ő nézeteikkel polemizáló, azok korrigálására törekvő J. Petersen szellemi hatását ismerte csak el, az őt ért támadásokra válaszolván kimondva: „nem idegen, általam különben alig ismert irodalmi szemléletek Prokrusztész-ágyába kényszerítettem be a magyar irodalmi fejlődést, mint egyes kritikussaim állították.”⁷ Természetesen az is tény, hogy magának Nadlernak a munkásságától – más írásait tekintve – nem érezte magát mindig elhatárolandónak, hiszen *Die berliner Romantik* című 1921-es könyvére pozitívan hivatkozik a maga *Romános, romántos, romantikus* című tanulmányában.⁸ Nem hagyja természetesen figyelmen kívül az olyan – végső soron egyébként közismert – tényeket, hogy a határozott körvonalú tárgyakkal tagolt, nyugodtan áttekinthető, kiszámíthatóan változó időjárású sík vidék másfajta (művészi) szemléletnek a kialakítására ösztönöz, mint az olyan, amelyik felhőbe vesző csúcsok és mélybe rejtőző völgyek nyugtalanabb együtteséből formálódik, képzeletet ingerlő sziklát és szélcsavarta fákat állít hirtelen az útját kereső tekintete elé, erdők titokzatos zúgásával borzongat és időjárásváltozások váratlanságával tartja feszültségben a lelket. (Gondolhatunk ezzel kapcsolatban századunk magyar irodalmában a más – szociális – tekintetben hasonló származású Veres Péter és Tamási Áron, illetve – „közbülső esetként” – a dunántúli lankákról indult Illyés Gyula szemléletvilágára is.)

Lényegi jelentőséget azonban igazában Farkas nem tulajdonít az ilyen szempontoknak. „Külön részletes motívumkutatás *volna* hivatva kimutatni, mennyire érvényesülnek a táji elemek” Berzsenyi Dániel, illetve a tiszántúli lírikusok költészetében – veti közbe például a magyar romantika előzményeit vizsgálva.⁹

A biológiai és környezeti determináció hatásainak felnagyítására, illetve az előbbinek a középpontba állítására engedhet ugyanakkor következtetni a *fajra* történő ismételt hivatkozás. (Mindjárt összefoglaló munkájának elején említi a magyarság „faji, nyelvi különállását”-t és „faji érzésének bámulatos erejét”, ősköltészetünk szerepét „a magyar fajiság kialakulásában”).¹⁰ Ez a kategória azonban nem elsődlegesen biológiai természetű nála: ilyen értelmű magyarázatokkal nem is kísérletezik, inkább – tagadhatatlanul homályosan ugyan – sajátos „szellemi” jelenségeként szól róla.¹¹ Hiszen – ismeretes – Farkas leginkább a szellemtörténeti felfogást Magyarországon meghonosítani törekvő Minerva című folyóirat köréhez tartozott, nem véletlenül hivatkozott ismételten az irányzat hazai történetírói vezéralakjának, Szekfű Gyulának a műveire s általában a szellemtörténetírásra. A faji szemlélettel is néha erősen érintkező (vagy azzal éppenséggel összefonódó) német szellem-történészekhez hasonlóan a magyar „néplélek” („magyar szellem”, a „magyarság lelke”¹²) – alakulását ő is a vizsgálandó tényezők között tartotta számon. Ebben tagadhatatlanul van misztifikálásra való hajlam – mely távolabbról majd Németh László magyarság- vagy éppen „mélymagyarság”-szemléletével lesz rokon – előfordul emellett Farkasnál a „népközösséget egységbe kovácsoló”, őskorból örökölt költészet némiképp fantomizált tényezője is,¹³ a ködös „magyar akarat” megjelöléssel is találkozunk nála,¹⁴ a körvonalazatlan „magyar lelkiség” vagy éppen „a magyar lélek mélységeiből fakadó erők” szerepeltetésével együtt.¹⁵ Az esetek jelentős részében azonban inkább némely, az adott népre jellemző nyelvi, képzeleti és velük rokon elemekből alakult szellemi *hagyományrendszert* értett „magyar szellem”-en, mintsem valamilyen idő- és térbeli kötöttségeket legyőzve létező mélylélektani örökséget. Ehhez hasonló felfogásban szemlélte az egyes tájegységek meghatározó szerepét is.

A „tisztán szellemi”-nek mutatkozó vallási megkötöttségekkel együtt. Így Farkas nem nyomoz például különösebben a honfoglaló magyarság Keletről hozott hitéletének irányában, viszont elismeréssel veszi számba az idegenektől átvett kereszténység fokozatos térhódítását a magyar irodalomban. Értékként könyveli el az ősi kultúra részleges továbbélését is (anélkül egyébként, hogy elemezné ennek konkrét megnyilatkozásait), nem kevésbé értékeli azonban az „Európába integráló” kolostori és udvari műveltség hazai ter-

jedését,¹⁶ a magyar nyelvű legenda- és prédikáció-irodalom vagy himnusz-költészet kibontakozását a külföldről érkező hatások beolvasztásával. Az egyházin túl az udvari irodalomban is – például a gestákban. (Mint ahogy később is, a német klasszicizmus, az osztrák és a francia romantika vagy az angol regényirodalom vonatkozásában.¹⁷) „A magyar szellemiség százados hagyományai”-nak továbbfejlődése mellett azt az alakuló kultúrát is méltatni tudja, mely idővel „részévé válik a nyugateurópai műveltségnek”.¹⁸ Hasonlóképpen ítél Farkas akkor is, mikor – nem annyira az időt, mint inkább a teret tekintve – a tájhoz kötődésben nem elsősorban valamilyen „genius loci” szerepének a méltatására törekszik –, még az ebből adódó sokszínűség elemzésének sem szentelve jelentősebb terjedelmet, inkább csak éppen megemlítve azt.¹⁹ Máskor éppen hanyatlás megnyilatkozásaként véve számba a tájköltészet kultuszának erősödését.²⁰ Esetleg a helyi ihletéseken való *túljutásnak* a föltételeit törekszik megvilágítani.

Mintha egy különösen erős – noha hivatkozásokban felszínre nem törő – késői hegelianizmus érvényesült volna koncepció-építésének alaptényezői között. Nevezetesen: a tézis–antitézis–szintézis hármasságban való gondolkodás. (Gátolva egyszersmind más rendező elveknek az érvényesülését – közvetve talán az irodalomtörténetében érvényesülő logikai szerkezetet is zavarva.) Arról ír, hogy a tizenharmadik század végén Magyarországon „két nagy irodalmi áramlat indul meg egymás mellett: az egyik megőrzi, illetve továbbfejleszti a magyar szellemiség százados hagyományait, a másik részévé válik a nyugateurópai műveltségnek, ...a magyar lelkiséget egy csapásra európaivá akarja formálni”. A két ellentétes irány képviselői – fejtegeti a mondottakhoz kapcsolódva – „a magyar élet két különböző pontjáról indulnak neki egy közös nagy feladatnak”; a két egymással „ellentétes irodalmi áramlat harcából, majd egybeolvadásából – nevezetesen a hagyományokat jobban őrző dunántúli katolikusból és a távolabbi Nyugathoz több szállal kötődő s ezért újjáépítésre hajlamosabb tiszántúliból – születik meg a magyar nemzeti irodalom”; az „irodalmi és nemzeti szintézisnek ezt a korát nevezzük magyar romantikának”.²¹ „A nemzeti irodalom megszületik, amikor megszűnik táji és felekezeti jellege...” – folytatja gondolatmenetét, egyértelműen a különböző résszerűségeken való *felülemelkedésben* jelölve meg az igazi értéket. „A szintézis csak úgy vált lehetségessé, hogy a magyar író elszakadt a rögtől, amely lekötötte.”²² A romantika feladata őszintén „megajándékozni a [...] nemzetet egységes nemzeti érzéssel, mely egyesít protestáns és katolikus, tiszait és dunait”.²³ Már Csokonai Vitéz Mihály életművének egyik legfontosabb fejlődéstörténeti hozadékaként is azt jelölte meg, hogy – egyébként keleti tájakról indulva és oda vissza is térve, de a Du-

nántúlhoz is kötődve az ott eltöltött évekkel – „heroikus erőfeszítést tesz, hogy egybeforrasztván a régít az újjal, a népit a felsőbbrendűvel, az ősit az idegennel, kialakítsa a magyarság új lelki képét”.²⁴ Ezzel egybehangzóan Farkas elismerően idézi Berzsenyi Dániel önvallomásának azokat a szavait, amelyek szerint „Én sem dunai, sem tiszai nem vagyok, hanem csak magyar.”²⁵ Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* is a Kelet–Nyugat antitéziséből kibontakozó szintézist emeli piedesztálra, ebben a – színpadi irodalmunkban kétségkívül egészen ritka magaslatokra jutó – remekműben úgyszólván betetőzést, folytathatatlan kiteljesedést látva.²⁶ Ha nem is minden tekintetben, de legalább a romantika viszonylatában. Nem tagadja azonban, hogy majd a romantikát is hamarosan föl tudja váltani valami más. Míg ezen belül újrapolarizálódás jön létre – legalábbis a politikában – Széchenyi és Kossuth ellentétében, addig az irodalomban újabb erők tudnak (korábbi ellentéteken túljutva) egymásra találni: „az átmeneti kor alkonyán feltűnik Petőfi Sándor, aki (ti. a nemességben gyökerező romantikától eltérően) [...] a népből származik, és megteremti Arany Jánossal együtt a magyar klasszikus irodalmat.”²⁷ (Eredetileg ugyancsak egymásétól eltérő tájegységeket képviselve.)

Mintha egy villanásra a pozitíviztikus-természettudományos szemlélettel találkozónék össze a hegeli dialektika Farkasnál, mikor ilyen hasonlatot fogalmaz meg: mint az elektromosság esetében a pozitív és a negatív pólus a maguk ellentét-voltában kapcsolódnak egymáshoz, „úgy a magyar nemzeti érzés is akkor juthatott el maradandó alkotásokhoz, amikor nemzeti pesszimizmus és optimizmus, kínzó önismeret és biztató öntudat, európai távlat és a hazai rög forró szeretete a magyar lélekben egyesültek”.²⁸ Még ott – nevezetesen saját korában – is kész „új szintézis” kialakulásának a jeleit érzékelni, ahol a konkrétumokban ennek még a leghalványabb körvonalazására sem mer ugyanakkor vállalkozni.²⁹

Azt a tényt természetesen nem változtatja meg ez a „szintéziskereső” értékrend, hogy aligha van a magyar irodalom történetének még egy olyan kutatója, akinek az írásaiban olyan sokszor szerepelne a fölnevelő, szellemi gyökerek számára talajt biztosító tájegységek figyelembevétel, ahányszor Farkas munkásságában. Még néhány alfejezet is ilyen címet visel („Táj, faj, felekezet”, „Táj és felekezet”). És természetes, hogy szintézisek előkészítéséről is lényegesen kevesebbszer eshet szó ilyen vonatkozásban, mint ahányszor az írók közötti különféle eltérésekről, vagy éppen ellentéteknek az alakulásáról. Látni kell azonban, hogy az esetek jelentős százalékában realitásokat vesz kiindulási alapul. A Mohács előtt nagyjából egységes ország három részre szakadásának ismert ténye mintegy másfél századon át tartott, s ez természetszerűen érezte még hosszú ideig a maga hatását. (Hol ki-

sebb, hol nagyobb mértékben.) Hasonló szerephez jutott századokkal később Trianon, amikortól már nem lassan változó „frontvonalak”, hanem általánosan szentesített országhatárok szelik át a saját természete szerint egységesnek maradni törekvő nemzeti irodalom (és szellemi kultúra) „talaját”. Keserűen időszerűvé téve egy korábban más viszonyok közt létrejött „szellemtörténeti problémát” – hogy Farkas kifejezését használjam. Ezért is vállalkozott Farkas külön az utóbb területileg elválasztottan alakuló magyar irodalommal való foglalkozásra. Más-más politikai hagyományrendszer, eltérő vallási dominanciák, szokások, mentalitásformák, emberi kapcsolatok tudnak ennek következtében kialakulni az eleve más-más nyelvjáráson szólók köreiben. (Elképzelhető, hogy még a fél évszázadnál rövidebb, egyetlen emberöltőt nem sokkal meghaladó NDK–NSZK-megosztottságnak is hosszabb utóhatásával kell még számolni. Egy fokkal messzebbre tekintve azonban a német nyelvterület irodalmának különböző országhatárok szerinti tagozódása is az eszünkbe kell, hogy jusson ezzel kapcsolatban. Persze, a kisebb területen, rövidebb időszakokban végbement tagolódásoknak szükségképpen marad kisebb a szerepük.) Még az utóbbi háromnegyed évszázad magyar irodalmi életében kialakult úgynevezett népi–urbánus ellentétet sem lehet a kor tárgyalásából kihagyni – bármilyen lesújtó legyen is erről a megosztottságról esetleg az irodalomtörténész véleménye.

Tagadhatatlan ugyan, hogy Farkas ismételten belebonyolódik a dunántúliság–tiszántúliság, illetve a katolikusság–protestánság rendszerében gondolkodás erőltetésébe, néha pedig – annak érdekében, hogy viszonylag áttekinthetővé tegye ennek az összefüggéshálózatnak a vonalait – hol kisebb, hol nagyobb erőszaktételekre kell vállalkoznia. (Némely összefüggések szálainak megvastagítására, más fontosabbak elvékonyítására.) Talán nem szükséges itt a részletek taglalására vállalkozni – ez amúgy is más korok szakértőinek tartozik inkább az illetékességi körébe. Ettől azonban önmagában az, hogy Farkas *vállalkozott* ilyen kérdések vizsgálatára, még nem minősülhet elhibázottnak. Inkább az bizonyosodik be újra, hogy a dolgok menetét – legyen szó akár az irodalomról, akár más művészetekről, akár a gazdaság, akár a jog történetéről vagy bármi másról – nem lehet *egyetlen* oksági láncolatra fűzve eredményesen magyarázni.

Bizonyos tekintetben jogos az a bírálat is, amely szerint Farkas ugyanakkor, mikor saját szempontjainak erőltetése árán tud csak fejlődéstörténeti vonulatokat előrajzolni, mégis több energiát szán erre, mint az egyes művészi teljesítmények elemző vizsgálatára. Részben azonban a szellemtörténeti iskola egészét is érhetik ilyesfajta vádak – a műközpontúság külön irányzatokká alakulását ezért is hozta létre századunkban a történelmi fejlődés –

részben annyit mégis el kell ismerni, hogy Farkas is törekszik pusztán fejlődéstörténeti értékű jelenségek és történeti fejlődésmenetben létrejött remekművek határozott megkülönböztetésére. (Inkább csak a bizonyítás feladata elől tér valóban többnyire ki.) „Az írói egyéniségeket annyiban vettük tekintetbe – írja a magyar romantikáról szóló könyvében –, amennyiben a korszellemet fejezték ki.”³⁰ Máskor – némi eltéréssel –: „nem az egyéniséget néztem, hanem a nemzeti közösséget”.³¹ A fejlődés általános törvényei, a szellemi kölcsönhatások áramlásai teszik azonban lehetővé – fejtegeti tovább – az olyan nagy „költői egyéniségeket, akiket a korszellem egyedül nem érthet meg”: ilyen jelenséggént veszi azután számításba Kölcsey Ferencet és Vörösmarty Mihályt is. (Ehhez is hozzátehető persze mindjárt annyi bírálat, hogy korábbi írókat nem emelt ki hasonló módon.)

Maguknak a művészi értékeknek a számbavételénél nem törekedett különösebben egyéni vélemény érvényesítésére. (A huszadik század tárgyalásakor érhető leginkább néhány súlyos, „egyéni” aránytévesztésen, melyekben a hivatalos-konzervatív értékrend súlyos zavarainak is bizonyára szerepük volt; így például abban, hogy a szerény súlyú Vargha Gyuláról nagyobb terjedelemben írt, mint a klasszikusok közé számító költő-próza-író-műfordító Kosztolányi Dezsőről.) Nem ezen a téren, hanem inkább az irodalmat befolyásoló gondolkodás, felfogás, „beállítottság” általános jellegének a földerítésében igyekezett eredményeket felmutatni. Könyvei írói levelek sokaságából idézve törekszenek az alkotásra is hatással levő szellemiség megismertetésében új részeredményeket felmutatni. Az irodalmi élet szervezésére elsőként vállalkozó Kazinczy Ferencnek a leveleit például egyenesen „a magyar szellemtörténeti kutatás kincsesbányái”-ként tanulmányozva.³² (Tegyük hozzá: teljes joggal.)

Indokolatlan lenne azonban Farkas Gyulát egyoldalúan a szellemtörténeti irányzat képviselőjeként tárgyalni, mint eszmeáramlatok, stílusirányzatok, közös érzelmi hullámok együttesében vizsgálódó kutatót. Nem csupán a kereszténység vagy humanizmus szellemének, a vallási türelem mentalitásának vagy a nemzeti gondolatért lelkesülésnek a terjedése illetve visszaszorulása érdekelte. A Minerva kiemelkedő irodalomtudósának, Horváth Jánosnak a gondolataiból láthatólag átvette az „irodalmi alapviszony” kategóriáját (bár ha nem emlegette is), amelyben az olvasók képviselik a három alaptényező egyikét. Ahhoz hasonlóan, ahogy – a máskülönben tőle igen erősen különböző – Szerb Antal is egyszerre törekedett a szellemtörténeti és a szociológiai irányzat némely fontos szempontjainak egymást kiegészítő alkalmazására, Farkasnál is fontos tényező a társadalmi szerveződésekben kialakuló *befogadó közeg* milyenségének vizsgálata. Az olvasóközönség tehát

nemcsak nagy általánosságban érdekli, hanem mint újságok, folyóiratok, almanachok és regények lehetséges előfizetője, megvásárlója, esetleg kritikai írások iránti érdeklődést is mutató „közeg”: mint eleven *irodalmi élet* megteremtésének egyik lehetséges föltétele. Nem kerüli el figyelmét, hogy milyen levelezési, majd személyes találkozási lehetőségek adódnak az írók számára (lakás, vendéglő, kávéház, egyesület), illetve melyek a városban tartózkodás pénzügyi föltételei. Érdeklik az iskolák nyelvén túl ezek színjátszói és önképzőkörrei, a színtársulatok alakulásának lehetőségei és a közönség igényei – akár az Akadémia lehetséges szellemi kisugárzásának tényezői, a társaságot alakítás indítékai. Ismételten olvashatjuk nála az ilyen fejezetcímeket: „Az irodalmi egyesülések”, „Kulturális egyesületek”. Mindez akár sok kívánnivalót is hagyhat maga után: ettől még nem kell, hogy értéküket veszítsék azok az eredmények, amelyek további kutatásokba építhetők be, vagy esetleg erre ösztönöznek. (Talán leginkább ezekre a részekre vonatkoznak azok a – visszafogott hangon elmondott – elismerő szavak is, melyeket az utóbbi kor irodalomtörténészeinek sorából Sőtér István fogalmazott meg.)

*

Nem lehet feladata ennek az előadásnak, hogy Farkas Gyula egész életművét mérlegre vesse, az előtérbe állított problémakörrel kapcsolatban azonban indokolt lehet még néhány szempontból értékelni fontosabb írásműveit. Az egyik: az a körülmény, hogy sajnálatosan erős száakkal kötődött a Harmadik Birodalom fővárosának szellemi világához (ennek ügyében a németországi kollégáknak nálam sokkal nagyobb az illetékességük, azért említem ezt aényt csak érintőlegesen), nem nyomta rá olyan tekintetben a bélyegét a tárgyalt művekre, hogy észrevehetően lebecsülte volna a magyar történelemben a függetlenségi törekvéseket, vagy erővel háttérbe próbálta volna szorítani a némettől eltérő kapcsolatokat. Halványabban a magyar nemzeti és az egyetemes emberi törekvések szolgálatának viszonylatában is jelentkezik nála egyfajta szintézis-koncepció. Némiképp már irodalmunk kezdetének (említett) tárgyalásakor is (magyarság és kereszténység kettőségét illetően), később a múlt század vizsgálatakor. Szót érdemelhet az is, hogy a magyarországi német nemzetiséget – melyről elmondja, hogy megőrizte nyelvén túl saját kulturális arculatát is – a magyar nemzet részeként szemléli. (Megkülönböztetett figyelemmel, anélkül azonban, hogy ezzel valamiféle magasabbrendűséget próbálna éreztetni.) A hatvanhetes kiegyezéssel – írja másutt, más vonatkozásban mutatkozva elfogulatlannak – „a magyarság kivívja helyét a Habsburg-birodalomban, de egyúttal [...] messze kerül

Európától”.³³ Petőfi Sándor és az őhöz közel állók által „vállal a magyar irodalom a világirodalom részévé” – fogalmazza meg ugyanakkor elismerését, azt a teljesítményt emelve ki, mellyel a mérlegre tett írók „az örök emberi problémákat a művészi kifejezés legmagasabb síkján magyar nyelven szólaltatják meg.”³⁴ A magyar romantika legmagasabb szintű teljesítményeként értékelt *Csongor és Tünde* is ebbe a kategóriába tartozik. A nemzetiben általában – a regionálishoz hasonlóan – leginkább színező, egyéni felszíni jeleget adó szerepet ismer el értéknek, s a túlságosan nekibuzduló nacionalizmusban, a sovinizmusban éppenséggel a friss asszimilálódás megnyilatkozását gyanítja. (A szerbből magyarkodóvá váló Dugonics Andrást, a Schedelből magyarosodott Toldy Ferencet, a szlovák származásának nyomait néha túlságosan is eltüntetni igyekvő Petőfi Sándor egyik látványos közéleti megnyilatkozását minősítve.³⁵) Nem tagadva ugyanakkor a teljes értékű asszimilálódás lehetőségeit: Petőfinél azt is kiemelve, mennyire „magyarrá lesz” mindaz, amit csak leír, az erdélyi szászsból magyar íróvá lett Heltai Gáspár esetében pedig egyenesen a „székely lélek megszólaltatását” is érdemei közé sorolva.³⁶

Más oldalról közelítve hozzá, Bóka László így emlékezik Farkas Gyulára: „a maga korában kedvelt szerző volt, színtelen-száraz írásmódja ellenére”.³⁷ Úgy gondolom, pontatlanok az emlékei. Bírálhatók – időnként energikusan – történelem- és irodalomszemléletének (még inkább politikai nézeteinek) különböző tényezői, értékítéletei (például a Nyugat több írójának esetében, Füst Milán vagy József Attila súlyának nyilvánvaló lebecsülésében); megdöbbentésre adhat okot átfogó irodalomtörténetének kuszává váló szerkesztésmódja (az írók egy részének kétszeri tárgyalásával, vagy azzal, hogy például Mikszáth Kálmánra a Nyugat bemutatása után kerül csak sor). A maga egészében színtelen stílussal vádolni Farkast azonban indokolatlan. Hogy előadóként milyen volt, arról is német kollégáim tudhatnak többet nálam. Könyveit azonban bőséges kordokumentum-idézései is színezni tudják, néha adatösszeállításai is meglepnek, s a köztük olvasható „szerzői” szövegekben is van néhol frissesség, színes elevenség – ha némiképp talán régies is. Hadd idézzek szemléltetésül három ilyen részletet a magyar irodalom történetének különböző fejezeteiből. „Amint a szerzetesek nemcsak Isten ígétjét hirdették, hanem vadonokat és mocsarakat tettek termékennyé, megtanítván a magyarságot a földművelés nyugati módszereire és a magasabb ipari kultúrára, úgy az idegen királynőkkel nemcsak nehézvértű lovagok és sima diplomaták jöttek az országba, hanem nagyhírű tudósok, építésszek, művészek és dalnokok is. Ez az udvari kultúra legmagasabb kifejlődését Nagy Lajos, majd

Mátyás alatt érte el, akinek fényes budai udvarára irigységgel vegyes csodálattal tekintett egész Európa.

A nyugati udvarokban a királyi udvar kultúrája nem maradt elszigetelt jelenség. Főurak, főpapok versenyre keltek fejedelmükkel, és a városok mindinkább gazdagodó és erősödő polgársága igyekezett utánozni az ellesett magasabb életformákat. A királyi udvar hatalmas fényforrás volt, mely termékeny életrehívó világosságot árasztott szét mindenfelé. A magyar udvari kultúra napja azonban sokáig csak ugart égetett...”

Petőfi Sándor „*A helység kalapácsában* kigúnyolja, nevetségessé teszi a klasszikus époszok pátoszát, ossiani borongását, *János Vitézében* – az *Árgirus* és a *Tündérvölgy* nyomdokain haladva – megteremti népdalaink epikus párját. Múzsája a magyar népmese aranyhajú tündére, kinek könnye gyöngy, mosolya rózsabimbó, de mezítláb jár le a patakhöz... Ámde többet ad, mint verses népmesét. A népmesének nincsen érzéke a természet szépségei iránt, nem látja meg a felkelő és lenyugvó nap bíborát, a hold sárga fényét, a gyorsan elvonuló vihar festőiségét, a messze terjedő pusztá egyhangú méltóságát. Pedig az első magyar népi eposzt nem annyira a meseszöveg gazdagsága, mint inkább a népdalok hangjára utaló lirizmusa teszi színessé és minden realizmusa mellett elbájolóan költőivé.”

A szabadságharc leverését követő időszakban „Eötvös Münchenben államtudományi munkájába temetkezik, Szalay, Pulszky, Teleki száműzöttként bolyonganak, külföldön, Kúthy – hogy meneküljön az éhenhalástól – hivatalt vállal az osztrák kormány kegyelméből és felmorzsolódik a nemzeti megvetés súlya alatt.

Legsúlyosabb a Fiatal Magyarország vesztesége. Vezére eltűnt a segesvári csatamezőn, alakját a legendák glóriája övezi. Jókai bujdosik, Sárosy, Vas Gereben sok társukkal egyetemben börtön fenekéről áhítozzák a felkelő napot, Lisznyay, Vajda János olasz földön az osztrák közkatona keserű kenyerét eszik. Arany János – lehet-e danteibb gyötrelem költő számára – Nagykőrösön iskolai dolgozatokat javít.

»...Tél van, csend, hó és halál,« Jobban aligha jellemezhetni a haynauai rémuralmat...”³⁸

*

Ha ezek után végezetül, összegezésként meg akarnék válaszolni egy kérdést, hogy vajon úgy gondolom-e: Farkas Gyula irodalomtörténetírói munkásságának a rehabilitására is eljött az idő, azt válaszolnám, hogy ilyen elgondolás nem érlelődött meg bennem. Mikor úgy döntöttem, hogy eleget teszek a

berlini egyetem tanszékéről érkezett megtisztelő kérésnek, akkor mégis úgy gondoltam: van mit *helyreigazítani* az ő munkásságának a megítélésében illetve értékelésében is – azt sem mondanám, hogy kevés. Ennek a feladatnak egy részét próbáltam meg elvégezni – részben más országokból való kollégáimra, részben az időre bízva a többit.

- 1 *A magyar irodalom története*, 6, 1966, 68.
- 2 *Arcképek és vallomások*, 1962, 49–51; *Józanág és szenvedély*, 1966, 254–258; *Gyulaitól a marxista kritikáig*, 1966, 239; *Petőfi*, 1982, 148, 420, 422; *Romantika és realizmus*, 1954, 12, 15.
- 3 ILLÉS Endre, *Farkas Gyula könyvéről*, *Nyugat*, 1939. ápr., 255.
- 4 H. LUKÁCS Borbála, „*A faji erők fejlődésrajzáról*”, *ItK*, 1967, 5–6. sz.
- 5 SCHÖPFLIN Aladár, *Asszimiláció és irodalom*, *Nyugat*, 1939. ápr., 284.
- 6 RIEDL Frigyes, *Arany János*, 1957, 21–23.
- 7 FARKAS Gyula, *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban*, 1938, 8.
- 8 *Minerva Füzetek*, 1929, 3. sz.
- 9 FARKAS Gyula, *A magyar romantika*, 1930, 84. – A kiemelés tőlem származik T. A.
- 10 FARKAS Gyula, *A magyar irodalom története*, 1934, 8, 13.
- 11 FARKAS, *A magyar irodalom...*, 9.
- 12 Uo., 9, 18.
- 13 Uo.
- 14 Uo., 25.
- 15 Uo., 218; *A magyar romantika*, 5.
- 16 FARKAS, *A magyar irodalom...*, 25.
- 17 FARKAS, *A magyar romantika*, 233–257; *A Fiatál Magyarország kora*, 1932, 282, 302.
- 18 FARKAS, *A magyar romantika*, 13.
- 19 Uo., 130.
- 20 FARKAS, *A magyar irodalom...*, 187.
- 21 FARKAS, *A magyar romantika*, 13.
- 22 Uo., 83.
- 23 Uo., 150.
- 24 Uo., 142.
- 25 Uo., 58.
- 26 Uo., 314.
- 27 Uo., 314.
- 28 Uo., 163.
- 29 Uo., 328.
- 30 Uo., 293.
- 31 FARKAS, *Az asszimiláció kora...*, 8.
- 32 FARKAS, *A magyar romantika*, 191.
- 33 FARKAS, *A magyar irodalom...*, 191.
- 34 Uo., 178. Ugyanezt a gondolatot *A Fiatál Magyarország korában* is megismétli: 223, 302.
- 35 FARKAS, *A magyar romantika*.
- 36 FARKAS, *A magyar irodalom...*, 79.
- 37 Uo.
- 38 18–19, 222–223, 180–181.

A betű nullfoka



(A színpad egyik oldalán egy transzparensen kb. A/1-es méretre nagyított Null komma Josef feliratú sörcímke látható. Előtte öt üveg Null komma Josef, egy sörnyitó kés és egy üres pohár. A színpad másik oldalán két egymásnak fordított szék, az egyikben transzparens, amiket az előadó jelére – megkocogtatja a pohár szélét a késsel – az előadó segítője sorban és egyenként felmutat. A transzparens szövege középre zárt keretben olvasható.)

Kedves Hallgatóim!

Módomban áll az Önök tudomására hoznom: szerencsés helyzetben vannak. Szerencséjüket egyszerűen annak a ténynek köszönhetik, hogy **itt vagyok**. De még mielőtt azzal a – kétségtelenül nem megalapozatlan – váddal illetnének, hogy saját személyemet túlzott jelentőséggel ruházom fel, hangsúlyoznom kell, hogy az Önök szerencséje nem személyiségem ilyen-olyan tulajdonságaiból adódik – noha -szintén kétségtelenül- rendelkezem szemé-

lyiségjegyekkel –, hanem nehezen tagadható helyzetemből, azaz abból, hogy jelen vagyok.

Mb.

Jelenlétem, a beszélő szubjektum jelenléte garanciát jelent az Önök számára: megteremti a kommunikáció közvetlenségét. Ez a közvetlenség olyan helyzetbe hozza Önöket, melyben lehetővé válik, hogy az általam elmondott szöveg igazságát számon kérjék rajtam, kérdéseket intézzenek hozzám az elhangzottak pontosítására-kiegészítésére vonatkozóan, újabb bizonyítékok elővezetésére kérjenek engem; azaz a beszédhelyzet közvetlensége a **kérő** szerepét kínálja Önöknek. S Önök maradéktalanul eleget is tehetnek a felkínált igazság-kérés előírásainak, amennyiben egyrészt hajlandónak mutatkoznak egyetlen szót, az igen-t az alábbi kérdésre válaszként kimondani: „Akarják-e Önök, kedves hallgatóság az itt jelenlévő igazságot nőül venni?“, másrészt amennyiben én az egybehangzó igenek alapján összeadom Önöket az előadásomban önmagát feltáró igazsággal. Ha áldásomat adom az Önök és az igazság frigyére, teljesítve ezzel az **adó** kommunikációs szerepének előírásait, ezáltal jogosulttá válok a *megbízható beszélő* kitűző viselésére Nyári Egyetemünk foglalkozásain és az azokat követő szabadidős programokon.

megbízható beszélő

Előadásomnak két címe van: mondom és mutatom: **A betű nullfoka.** [Null komma Josef.] A két cím egyidejűsége egymásba játssza, összemetszi a két betűsort: metszetüket a szimultaneitás a semmiben adja meg, kettőjük közös részesedése a nulla. A betű nullfoka strukturalista címke, amely azt az állítást takarja, hogy a betű jelentésnélküli, stílusosan semleges és irodalomilag értéktelen. A másik egy osztrák alkoholmentes sör címkéje, átírásban így fest: Semmi kóma Jóska. vagy: Ettől nem esel kómába Jóska. vagy: Nulla fokos sör, amitől még Jóska sem tud berúgni. De hát mit ér az a sör, amitől nem lehet berúgni? Egyáltalán: az alkoholmentes sör sör-e vagy semmi?

A sörcímke átírásai átmetszik a másik címkét is: a nullfokos betű hidegen hagy, nem hoz izgalomba, a nullbetűtől nem lehet kómába esni. De mit ér az a betű, amely stílusosan nulla? Mit ér az a betű, amely nem érint meg, amely nem jelöl? Mit ér az a betű, amit nem lehet irodalomként, irodalomká olvasni? Egyáltalán betű a nullbetű, betű a jelentésnélküli betű?

A két cím előírja, hogy a közeli félórán előmozduló mondataim fonják körbe, hálózák be a betűjelölés betűit. Jelöl-e a betű? Jelöl-e a betű? Van-e

jelentése a betűnek? Írhatunk-e betűszemantikát? Van-e irodalmi betű? Vagy: van-e irodalmi olvasata a betűnek?

Engedelmükkel egy kicsit még csigázom Önöket, késleltetve az elősorolt kérdések válaszait és valamelyest tovább teoretizálva a címeket.

deiktikus – fonocentrikus

A két cím itt megteremtett egyidejűségét két, egymást temporálisan engedélyező mondatmód alkalmazása tette lehetővé. Az egyik mondatmód a verbalitást elkerülő, kizárólag a jelölő és a jelölt szimultán jelenlétében megvalósuló **deiktikus** hagyomány követésének látszatát kelti, a másik mondatmód a beszélő alany jelenlétével *kívánja* garantálni, hogy a mondas eltalálta célját, a jelöltet. Telitalálat! – mondja a **fonocentrikus** hagyomány. Esetünkben azonban a deiktikus és a fonocentrikus tradíciónak sem szinkronikusága, s ebből adódóan szimultaneitása sem tartható fenn tovább. Még akkor sem, ha ez a mozdulatom [*itt ismét a Null komma Josef-re való mutató történet*] a deiktikus hagyományra csak **rájátszik** és beszédem a kívánja-modalitással **elbizonytalanítani igyekszik** a fonocentrikus hagyományt.

petrenceszemiotika

A rámutatás szabályrendszere előírja, hogy a jel egyik vége a jelölőből álljon ki, másik vége a jelöltbe merüljön: a deiktikus szemiotika olyan petrencét kíván, amely a nyelv és a nyelven kívüli (bizonyos nyelvjárásokban: a valóság) közti falat átveri. Ezt az átverést az azonossággal szemben a megkülönböztetést előnyben részesítő elméletek sokkal inkább a becsapás értelmében vett átvágásnak fogják föl. De nemcsak ezért akad meg a deiktikus hagyomány mondanása, hanem azért is, mert ha – tegyük föl – a jelölő mozdulat el is találja ezt [*Null komma Josef*], mégiscsak egy igen klasszikus jelölőbe merül a jelhasználó jelöltet célzó szerszáma: nevezetesen néhány betűbe. Ettől a pillanattól kezdve nemcsak a deiktikus hagyomány-mondás függesztődött föl, de a jelölőrendhez újabb jelölők rendelődtek: a deiktikus szemiotika telibe találta a **betűt**. Előadásomban a verbalitást elkerülni óhajtó deixis használata elkerülhetetlenül átírta a jelölés mozdulat-használatát **betű-használat**á.

A beszédközpontúság logikája pedig azt írja elő, hogy a szöveg szubjektuma, a beszélő alany legyen jelen a mondas, a szövegbefogadás folyamán: jelenlétével hozza létre megbízhatóságát. Tegye lehetővé a hallgatóság és az igazság frigyre lépését, majd hajtsa is végre az összekötés aktusát. És most

itt kell bevallanom kedves Hallgatóim, nem vagyok abban a helyzetben, hogy a boldogító igen-t létrehívó kérdést feltegyem, ugyanis az épp-itt elhangzó szöveget nem én írtam.

Azt mondja, nem ő írta: **Mb.**

Az épp-itt zajló mondás-történés az élőbeszédnek csak a látszatával játszik, hiszen Önök is láthatják: fölolvasok. Fölolvasom erről a papírról azokat a betűket, amiket papírra vetett a Sharp típusú lézernyomtató. Ehhez persze a nyomtatónak is el kellett olvasnia azokat a jelölőket, amiket a számítógéptől kapott, s a számítógépnek is hasonlóképp olvasnia kellett a billentyűzettől kapottakat. Abba meg végképp nem mennék bele, hogy a szöveg írójának miket is kellett elolvasnia, hogy ezeket oda tudja írni.

alagútban vagyunk

A fonocentrikus mondás hagyománya attól a pillanattól fölfüggesztődik, amint az éppen-mondott szöveg nem az éppen-mondás folyamatában konstruálódik, hanem egy korábbi állapotban létrehozott írás, azaz betűsor nem rekonstrukciója, hanem hangoztatása, fölolvasása. Ugyanis ebben az esetben én, az épp-itt/épp-ott fölolvasó Móri Feri nem vagyok/leszek azonos az épp-itt/épp-ott beíró/beírt Gödöllői Ferivel.

Itt mégiscsak megállok a metabeszédben; mert figyelmeztetnem kell Önöket, ne dőljenek teljesen alá az Önökre zúdított vödörnyi teoretikus mondatnak. Retorikám szándékosan van gyászosra véve azzal, hogy aki írta ezt a szöveget, az nincs is itt, meg hogy semmiféle biztosíték nincs arra, hogy itt ma megértsük egymást. Persze azért nem ennyire fekete a tehén, noha alagútban vagyunk. Hiszen ebben az esetben, tehát az alkalmi fölolvasás esetében megjátszható, előjósolható a szituáció, a gödöllői helyzetben grammatikailag létrehozható a móri helyzet. Egyben hangsúlyozom is, hogy az Önök megszólításának helyzete grammatikai, így fikcionális helyzet, amit mindaddig nem tudok meghaladni, míg a kezemben lévő papíron található betűk írják elő nekem, hogy mit is mondjak, amíg beszédhelyzetem **betűhelyzet**.

betű szerint

Eddigi mondataimmal noha a deiktikus hagyomány mozdulat-használatát betű-használatá, a fonocentrikus hagyomány beszédhelyzetét betű-helyzetté

írtam át, így beszédemet el is távolítottam mindkét örökségtől, mégsem maradok érintetlen tőlük. A beszédközpontúság hatása figyelhető meg majd mondandóm diszkurzív, vitára felajánlkozó, dialógusra hívó egységeiben, a rámutatás – leginkább a mutatóvány értelmében – beszédemben ott jelentkezik, ahol az előrajzolt képek vizuális zártsága következtében vitára nemigen látok alkalmat, ekkor arra kérem Önöket, áhítattal hallgassanak, s a csönd perceit csak néha váltsa fel az egész auditóriumot betöltő harsány kacajjal váltakozó halk heherészés ideje.

Jó ideje igénybe vettem/veszem már türelmüket, s előadásom tulajdonképpen tárgyról, a betűről alig beszéltem – mondhatja Önök közül bárki. Szeretném felhívni a figyelmüket, hogy – beleértve deiktikus próbálkozásaimat is – **folyamatosan betűről** beszélek, sőt **betű szerint** adom elő mondandómat; pontosítok: e szöveg írójának mondandóját adom elő betű szerint, az övét betűzőm én. Hangsúlyozom: felolvasói pozíciómnál, azaz betű-helyzetemnél fogva csak elő-adó, nem pedig össze-adó vagyok.

metabetűzés

Betűről azonban nemcsak partitúraszerűen lehetséges szólni. Beszédem, azaz betűzésem tárgyává lehet tenni magát a betűt is, ekkor metabetűzést hajtok végre. A metabetűzést kétféleképpen fogom művelni: egyrészt a fonocentrikus-diszkurzív diktátumoknak megfelelően színekdochikusan járok el, másrészt a deiktikus-mutatóványos utasítások szerint intertextuális fonatokat és hálókat követek, metszek el, kötök össze: oldok és kötök.

betűmetszés

A „betű” betűsor rendjébe avatkozom bele, újabb betűk hozzárendelésével a négy betű újabb rendjeit hozom létre és olyan jelentéseket hívok elő, melyeket az idő elfedett vagy megelőlegezett. A „betű” betűsor tradicionális rendjét felbontom azért, hogy más és más tradíciók előírta rend képződjék. Megbontom, elmetszem a rendet, elmetszem a betűket, **betűmetszéssel** szintaktikailag és szemantikailag egyaránt felszabadul a betű intertextuális játéka, felbomlik az aktuálisan előírt rend, eloldódnak egymástól a betűk és más, az aktuálistól különböző kötések jönnek létre, az azonosságot a különbözőség szünteti meg, így konstruálódnak a **különböző azonosságok**.

különböző azonosságok

Betűmetszéssel a betűkről lemetszem a jelentést és más betűkkel/más jelentésekkel oltom be. A betűmetszés átmetszés, átoltás, jelentésmegbontás és jelentéskibontás.

Betűmetszéssel mondódik meg, mit jelöl a betű. A betűmetszés adja meg a betű fokát.

Betűmetszés I.

Mint mondtam volt, én itt most fölolvassok, fölolvassom a kezemben tartott papírlapon lévő betűket, fölolvassok, betűzők, azaz be-tűzők. Be-tűzőm a betűt a hangba, a hangot be-tűzőm az Önök perceptuális rendszerébe, betűzőm, belövöm a fülükbe.

Gyors, fájdalommentes fülbelövés, innen 5 percre.

Betűzésemmel, felolvasásommal a betűt a hangon keresztül áttűzőm a fülükbe, kedves Hallgatóim.

Betűmetszés II.

A „be-tűzés” betűsor maga mellé helyezi a „be-írás” betűsort, ezzel a „be” le is választja a „tűz”-et a „be-tűz”-ről. A felolvasás, a be-tűzés tűzbe hozza a hallgatóságot, felhergeli, izgalomba, tűzbe hozza őket, s az írás tűzésében, a betűk tűzésében forgatja meg a hallgatókat. A betűk tűzését az igazság izzítja be, lobbantja lángra.

tisztítótűz

A hang fülbetűződésével a hallgatóságba beleég a betű, a felolvasással a betű kihangosodik az írásból. A be-tűzés eredménye, a hang tűzbe kerül, elég, elillan, a hang nem hagy nyomot, a hang nem ismételtető, szemben a be-írással: a be-írás, a be-vésés, a be-nyomás nyomot hagy. A hang, a fölolvass is hagy valami belső, mentális nyomot, de ehhez a hangnyomhoz nem lehet visszamenni. Ellenben az írásnyom külső, látható, megközelíthető, ebből következően az írásnyomhoz, a betűnyomhoz vissza lehet menni. Az íráshoz el lehet zárandokolni, az írás, a **betű szakrális**, a hang laikus.

a betű szakrális

Ha a felolvasó és a szövegíró szubjektum azonossága vagy az azonosság illúziója megteremthető, akkor a felolvasásban, a betűzésben megőrződik az

írás szakralitása, a felolvasás az írás újraírása lesz. Ha a felolvasó szubjektum és a szövegíró szubjektum között a hallgatóság különbséget állapít meg, akkor a felolvasás hitelességi foka a szakralitás forrponja és a laikusság nullfoka közé íródik.

debetűzés

A betű szakralitása csak egy rekonstrukciós hagyomány keretei között tartható fenn, a deKONstrukció beszéde eltörli a betű mögötti igazság-ins-tanciát, a deKONstrukciós betűkkel tűzbe hozott hallgatóság nem az igazság tűzében ég át egy másik világba, hanem a betűzés a hallgatók belső tűzét éleszti fel, a debetű ébren tart, figyelmeztet, a hallgató maga építi ki betű-igazságát. A deKONhagyományban a betű betűz – ahogy a hajnali nap a hálószoza ablakán új napot indítva – a hallgató belső világába, fényt ad, a betű bever a mentális térbe, szétveri a csendet, zajong, ezzel készíti a hallgatót mentális struktúrájának átírására.

A rekonstrukciós diskurzusban a szakrális igazság autoritása **újraírja** a betűt a hallgató világában, a deKONstrukciós szövegelésben a debetűk nem íródhatnak újra, a hallgató **átírja** őket.

Betűmetszés III.

Ahogy a „be-tűzés” betűsor maga mellé helyezi a „be-írás” betűsort, úgy helyezi maga mellé a „be-írás” a „be-tűzés”-t, s így emelkedik ki a „beírás”-ból a „be” és az „ás” leválasztódásával az „ír”. Az „ír” betűsor magához köti a „gyógy” betűsort, s az így konstituálódó rend az „ír” „írott szöveget alkot” jelentését átírja „gyógyír”-rá és azonnal vissza is kapcsol és a szövegírás jelentéstartományát a gyógyítással, a terápiás funkcióval bővíti.

H

A be-írás begyógyítás. A be-írással ki-írom magamból a bajt, kiűzöm a gonoszt. Amikor valami baj, rosszízű kitolás, megaláztatás ér bennünket, gyógyírt találunk rá: elmeséljük. Elmondjuk, be-írjuk újra, eljátsszuk egy kicsit, hogy hogyan is volt a dolog. S mint egy keleti sámán, afrikai varázsló, ezzel a ráolvasással, vajakolással, egyszerű elmeséléssel elvarázsoljuk, ártalmatlanná tesszük, átformáljuk az egész rosszat, s szinte a szemünk láttára semmisül meg a mérge, szinte érzékelhetően szakad le lelkünkől gonosz nyomása.

H: betűkórház

A ki-írással a szövegíró kiírja magából a bajt, s be-írja az olvasóba a gyógyírt, az írás éppúgy, mint az olvasás, **terápia**.

Itt felfüggesztem egy időre a deiktikus hagyomány által megérintett mutató-ványos-intertextuális beszédet, noha úgy érzem, már kezdünk túljutni a **betű nullfokán**. S most megpróbálkozom a másik beígért mondásmóddal, a fonocentrikus indíttatású diszkurzív-szinekdochikus beszéddel. Ezt is megelőzőm néhány agyas mondattal.

Már megint agyal.

A metabetűzés szinekdochikus módjához azért is érdemes fordulnom, mivel a betű mint a graféma, a morféma, a lexéma, a mondat, a szöveg és a fonéma metszéspontjában lévő – egyelőre teoretikus – tárgy tradicionális metabeszédénél többet ígér a betűvel szinekdochikus kapcsolatba állítható fogalmak könyvtára: nevezetesen az írás és az irodalom teóriái.

A betű metabeszédének szinekdochikus felnyitását oppozicionálisan kezdem. A betű erős oppozícióba állítható a hanggal, ez a kettősség csak a szöveg szintjén mutatható ki ismét, sem a morfémák, sem a lexémák, sem a mondatok nem adják magukat ennek a relációnak. Így a betű/hang oppozíció a szöveg szintjén az írott szöveg/mondott szöveg, azaz az írás/beszéd oppozícióját hívja elő.

betűszemantika

Itt rögyvest felvetődik a kérdés: ha az írás jelölők sora, akkor a betű általános szinekdochéját, az írást felhasználva a betűt tekinthetjük-e jelölőnek? Van-e jelentéstana a betűnek? Van-e betűszemantika? Ha a betű jelölő, akkor mit jelöl?

A betű a hangot jelöli.

Amennyiben a betű a hangot jelöli, akkor – fejet hajtva a fonocentrizmusnak – miképpen tudom meghatározni jelenlegi beszédemet, mely – mint próbáltam érvelni mellette – teljes mértékben kiszolgáltatott a betűnek, a gödöllői írásnak? Vagy az a gödöllői szubjektum esetleg hallott valami hangot, amit aztán papírra vetett? Valaki súgott neki? Nem is ő találta ki ezt az írást? És aki súgott neki, az csak úgy magától, könyv nélkül, fejből csi-

nálta, vagy esetleg puskázott valamiből? Kinek az írásából? Újabb betűk. Újabb hangok. Hangok és betűk váltakozó szövegmenete. Írások és beszédek. Szövegek. Újabb és újabb szövegek. Ha nem hagyom abba, akkor az ős-szöveghez, az ős-nyomhoz, az ős-betűhöz vagy az ős-hanghoz jutunk el. Engedelmiükkel, ide most nem akarnék kirándulni Önökkel, ős-ügyben talán forduljanak egy másik irodához.

Top Travel

Kedves Hallgatóim! Most rövid időre kiiktatom magamat és átadom a szót gödöllői kollégámnak, kérem Önök betűzzenek!

(Az itt következő szövegrészt a hallgatóság néma olvasással teszi magáévá, szétosztott írások segítségével.)

A betű nem jelöl semmit

Próbáljuk azt játszani, hogy a betű nem jelöl semmit. Ekkor azonban színekdochikus torlaszok állják el utunkat. Vizsgáljuk meg őket! Konstruktivista pozícióból a betű általánosító színekdochéja, a szöveg, miképpen az írás is, nem rendelkezik jelentéssel, a jelentést az interpretáció során rendeljük hozzájuk. Azonban szövegnek csak az a vizuális vagy akusztikus inger-együttes tekinthető, amely a jelentés hozzárendelhetősége illúziójának felkeltése után engedélyt is ad jelentéshozzárendelésre, azaz csak az a szöveg, aminek végül is lett jelentése. Szöveg csak jelentésesen létezik. És a betű? Hasonló logikai utat járhatunk be. A betű – miképpen a szöveg – természetesen nem rendelkezik jelentéssel, a betű önmagában semmi, csak akkor betű a betű érzéki megjelenítésére szolgáló vonalegyüttes, ha az előttünk heverő jelalakot jelöl.

Rövidke definitív kitérő: Mert ahogy a jelnek van jelteste és jelalakja, úgy a betűnek is van betűteste és betűalakja. A betűtest a betű vizuális megjelenési formája, a betű láthatója. A betűalak a betű lelke, az a parancs, amely egy olyan rendbe állítja a betű testét alkotó vonalakat, hogy azok valamilyen betűként felismerhetők legyenek. A betűalak a betű tudhatója. Például az „A” betű alakja azokat a tulajdonságokat foglalja magában, amelyek alapján egy vizuális ingeregyüttest, egy vonalegyüttest „A” betűnek fogadunk el. A betűalak grammatikai szabályrendszer.

Tehát a betű akkor nem semmi, ha az itt ábrázolt „A”-illúzió, megelőlegezett A-jeltest kielégíti az A-jelalak konvencióit, azaz ha elvégzem az A-jeltest-illúzióhoz az A-jelalak-konvenció hozzárendelését. Ekkor a jelentés-

képzés szigorú értelmében bizony jelentéssel láttam el az „A” betűt, másként mondván: a betű-konstituálás aktusa egybeesik a jelentésképzés aktusával. Jelentés nélküli betű nincs.

A betű önjelölő

A betű önjelölt

A betű jelentése a betűtesthez a betűalak hozzárendelése révén jön létre. Eszerint a jelölés a betűn belül játszódik le? A betű önmagát jelöli? Önjelölő? Egyben önjelölt? Ez megint nem lesz oké, hiszen a jelölő attól jelölő, hogy valami tőle különbözõre utal. Ha nincs különbség, akkor nincs jelölés. Ugyan lehet mondani, hogy a jeltest a tőle különbözõ jelalakra utal. Hát persze, de egy vonalegyüttes csak akkor léphet elő jeltestté, ha a jelalak konvenciója előlépteti. S ekkor még mindig nem az „A” betűnél vagyunk, hanem az „A” betű betűalakjánál. Nem a betű jelöl, hanem a vonalegyüttes, a betűtest.

Érintsd meg a konvenciórendszer testét!

Vagy még jobbat kérdezek. Van-e denotátuma a betűnek? Kicsit elgyöngítem, s így mondom: van-e denotátuma a jeltestnek? (Definíció: A denotátum olyan jelölt, amely aktuálisan, érzékeink számára hozzáférhetően létezik.) Azt ugye nem mondhatjuk, hogy az „A”-betűtestnek az „A”-betűalak a denotátuma. Hát próbáld meg megérinteni a konvenciórendszer testét! Vagy legalább megfigyelni! A jeltest nem denotál, de a betű denotál-e? Mert ha akarom, az „A”-hang denotálja az „A” betű betűtestét, hisz azt olvasom föl, amit látok. A kimondott „A” hanggal fölolvastam, eltaláltam, denotáltam az „A” betűt. De képes vagyok-e akusztikailag kifejezni mindazt a vizuális gazdagságot, amit például a Palatino kurzív „z”-je, vagy a Garamond szintén kurzív „z”-je hordoz? S hanggal érzékeltethető-e az a különbség, ami a Palatino „z” és a Garamond „z” alsó szára között van. Garamondnak azt a félig lógó farkincáját hogyan kell mondani kéremszépen?

És ha akarom, az „A”-betű denotálja az „A”-hang jeltestét, hisz azt írom le, amit látok. De képes vagyok-e vizuálisan kifejezni azt az akusztikai különbséget, ami egy hatéves kislány világrajedtt „á”-ja és egy ötvenéves férfi rezignált „á”-ja között van? Miképpen kell kéremszépen kerekíteni a rezignált „á” és az ijedt „á” bal alsó kanyarulatát?

(Itt befejeződött a néma olvasás.)

Ezek számomra is nagyon érdekes kérdések, de elárulhatom, hogy mindezek csapda. Hiszen itt az abszolút denotálás igénye próbálja megzavarni az európai metafizikus hagyományt messze túlszárnyaló deKONstrukciós beszédemet, másként: ezek általános jelelméleti problémák. Hagyjuk ezeket. Haladjunk talán egy kicsit betűsebben. Azt kérdezem inkább, miféle szerepe van annak, hogy milyen betűvel van írva valami? Számít ez vagy sem? A betűtípus befolyásolja az olvasást? Beleszól az interpretációba?



Visszatérek a Garamond kurzív „z” lelógó farkincájára. Hasonlítsuk össze a Palatino kurzív „z”-jével. A különbség a következőkből adódik. A Palatino alsó és felső szára olyannyira enyhén ívelt, hogy szinte egyenes, a Garamond meg majdhogynem maga alá hajlik, olyan erősen ívelt. A Palatino sarkai szögletesek, a Garamond vonalai mindenhol lekerekítettek. A Palatino alsó szára vízszintes, a Garamond szinte fölbillen, annyira lehúzza a majdnem függőleges alsó ív.

Tehát a Palatino egyenes, szögletes és vízszintes. A Garamond ívelt, kerekített és függőleges.

A Palatino határozott, büszke, elegáns betű. Ad magára, nehezen közelíthető meg. Hűvös, méltóságteljes szépség.

A Palatino a szép tudás betűje. Okos esszéket érdemes szedni vele.

A Garamond játékos, bohó, kissé megbízhatatlan jószág. Nehezen zabozható. Közvetlen a társalgásban, de személyiségét erősen rejt. Buja, kecses lányka.

A Garamond az érzéki, finoman szókimondó költemények betűje.

Rendben van. De ki veszi ezt észre? Kinek van erre ideje?

KI-BE TÚZÉS

Mert ez már nem betűzés, hanem: ki-be-tűzés. Ki-be mozog a betű. Nem csak egyszerűen bevesszük a betűt az olvasás során, de ki is adjuk, aztán persze megint bevesszük. Újraolvassuk a betűt. Akinek van ideje, az elidőz a betűnél. Újraolvasgatja. Beleszáll a betűbe. Hagyja hatni magára a betűt, tudja, a betűnek stílusa van, a betűnek jelentése van. A betűt irodalmian olvassa.

Aki csak fogyasztja a betűt, az nem veszi észre a lelógó farkincát, annak mindegy a Palatino meg a Garamond, annak csak egy betű van, a „z”. Ő a betűfogyasztó. A betűfogyasztó szórakozik betűzés közben, ő a szórakozott betűs, aki nem vesz észre. Ő a stabil, ő biztonságban van.

A ki-be-tűzőnek, aki elidőzve újraolvassa a betűket, irodalmi betűzése, betűbirodalma van.

betűBirodalmár

Élvezi a betűket, ízlelgeti őket, elagyal, ettől aztán gyakran megzavarodik, sokkal kevésbé van biztonságban, mint a betűfogyasztó.

Kedves Hallgatóim! Úgy vélem, megdönthetetlen érveket és vulkánerejű bizonyítékokat sorakoztattam fel. Bizonyos vagyok abban, hogy mindannyiuknak szilárd meggyőződésévé vált: nullfokos betű nem létezik. Természetesen mindemellett tudatában vagyok annak is, hogy embertársaink jelentős hányada elnéz a betű mellett, nem élvezi a betűzést, számukra kétségtelenül a betű nulla: stílus-, jelentés- és időzésnélküli. Én azonban megmutattam Önöknek a Betű Útját. Ezennel előadásom meggyőző, rábíró részét be is fejezem, a továbbiakban csupán a magam szórakoztatására mondok el néhány mondatot.

A betű jelentéssége melletti érvként el lehetett volna mondani, hogy egyetlen betű képes nemcsak grafémaként működni, de morfémaként (az egybetűs jelekre és képzőkre gondolok), lexémaként (például az egyes szám harmadik személyű személyes névmás, az „ő”) és mondatként is. Ez utóbbira példa:

„– Sz – mondtam dühösen. – Mb.”

Szeredy nevetett.

–Sz–

Mi az az „Sz”?

Többet idézek:

„De jóformán még el sem indultunk a felszabadult napozópriccs felé, máris elfoglalták előlünk az ügyesebb fiatalok. Előbb kellett volna megközelítenünk, mintegy elébe célozni, »belopni a távolságot«, aztán repülőstarttal rá. Ugyanis időközönként hol itt, hol ott felálltak a fekvőszékekről, de csak azért, hogy lemenjenek úszni egyet, vagy zuhanyozni: ezek otthagyták a cókókjukat, újságot, strandtáskát. Az volt a technikája a dolognak, hogy az ember figyel, ki szedelődzködik komolyan, aztán... No de mindegy, hagyjuk. Úgy tettem, mintha Szeredyt okolnám kudarcunkért.

– Sz – mondtam dühösen. – Mb.”

Végül a betű lehet szöveg is:

A gyalogos lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn

Na ez a csúcs. A minden és semmi. A betű mint nullbetű. A betű amint egy költemény. És a betű mint dögré zero, mint abszolút nullfok, mint zero graféma, mint zero szöveg. A hiánnyal, a semmivel jelöli az osztatlan mezőt, azaz a mindent.

A betű minden és semmi.

De ami most jön, az megint csak nem semmi. Végső érvem kimondását abszolút denotálással fogom elősegíteni.

(Az előadó a Null komma Josef feliratú transzparens mögé megy és a sörnyitó késsel a címkéből kivágja a kalapos úr képét és a magáét teszi a helyére, azaz kinéz. Majd elővesz egy üveg Steffl márkájú, közismerten nem alkoholmentes sört és jól húz belőle.)

beírta:	Odorics Ferenc –	Gödöllőn 1994 júliusában.
felolvasta:	Odorics Ferenc –	Móron 1994. július 28-án 15 óra és 15 óra 30 perc között a Hétvilág Papírborításának Betű Napján.
felmutatta:	Odorics Máté –	Móron 1994. július 28-án 15 óra és 15 óra 30 perc között a Hétvilág Papírborításának Betű Napján.

Tér és idő a mai amerikai minimalista prózában

A kortárs amerikai minimalista próza¹ a premier planba állított mindennapi ember minél élethűbb ábrázolására törekszik. Ebből eredően – Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme és mások számára – erősebb megvilágításba kerül a hétköznapi környezet, vele együtt a *tér*környezet. A minimalista térkezelés pedig lényeges eltérést mutat az amerikai prózában megfigyelhető közvetlen előzményekhez képest.

A közvetlen előzményt ugyan a posztmodernnek térábrázolása jelenti, de tanulságos lehet, ha egy kicsit visszább megyünk a stílusok történetében, és a realizmustól kezdve tekintjük át vázlatosan a fikcionális tér alakításának irányzati jellemzőit. (A „fikcionális tér” kifejezést jobb híján használjuk a *regény* és a *novella* ábrázolt térkörnyezetének egységes jelölésére, minthogy a magyar nyelvben a „regénytér”-hez hasonló kifejezés az elbeszélés, a *novella* esetében nem létezik; még kevésbé van a kis- és a nagyepikai térre egyszerre utaló, könnyen kezelhető terminusunk. Az „epikai tér” fogalmába ráadásul bizonyos költészeti műfajok is belekeverednének.)

A „térleírás történeti változásai”-t (a realizmustól a francia „új regény”-ig) kitűnően foglalja össze Elrud Ibsch. Ezek szerint a nagyrealizmus a valóságbeli elrendezésnek megfelelően kombinálta a tér elemeit. A naturalista térleírásban ez a módszer kifejezetten determinálta a cselekményt, vagyis a jellem és a cselekmény a környezet, a miliő foglyává vált. A modernizmus ezzel szemben „alkotó módon kapcsolja az elemeket”; a térelrendezés a megfigyelői szubjektum érzékelésének függvénye lesz, „metaforikus szerveződés” jellemzi. Az „új regény”-ben drasztikus újítás következik: „az érzékelésből kiiktatódik a szubjektum”, „a perspektívaváltásokat mintha maguk a tárgyak idéznék elő”, és a metaforikus szerveződés átadja helyét a „geometrikus precizitás”-nak.²

A posztmodern világok fikcionális terének kérdését Brian McHale dolgozta fel rendszerigényűen. A posztmodernizmusban, mondja McHale, a fikcionális tér megszűnik a megfigyelői szubjektum vagy a „testetlen narrátori nézőpont” által szervezett konstrukció lenni. A teret a szöveg egyidejűleg „konstruálja és dekonstruálja”. Ami ebből keletkezik, az Michel Foucault-i kifejezéssel „heterotópiás tér”-nek, pynchoni fogalommal „zóná”-nak nevez-

hető: „összemérhetetlen és egymást kölcsönösen kizáró világok” egybegyű-rása, egymás mellé helyezés („juxtaposition”), interpolálás („idegen tér beiktatása ismerősbe”, vagy a valóságban nem létező köztesként két térkörnyezet közé), egymás fölé helyezés („superimposition” – „a duplán exponált fényképhez hasonlóan”, ezzel mintegy harmadik teret, „zóná”-t teremtve) és téves tulajdonítás révén („misattribution” – az automatikus térismereti asszociációk önkényes átkódolása).³

Ezek alapján, az általunk vizsgált prózatípusba belegondolva, máris úgy érezzük, hogy a minimalista fikcionális tér ismét új fordulatot jelent. A fordulat lényege: a tapasztalatainkból ismerős térkörnyezet visszatérése a fikcionális térbe. Több szálon is a minimalista esztétika lényegéből fakadó fejlemény ez. Visszatérés a fantáziavilágokból a biztosan megfigyelhető valósághoz; a világnézeti-filozófiai gondoktól a hétköznapi gondokhoz. A fikcionális tér vonatkozásában: a heterotópiás tértől a dolgok „common locus”-ához, megszokott helyéhez, mint Foucault mondaná.⁴

A heterotópiák odahagyásán kívül közel hozza hozzánk a tér-környezetet a mai amerikai minimalista próza privát világúsága. Két okból is. Egyfelől, a redukciós közelítés folytán szűkebb világszegmens marad a képben, és a mindennapok közelképe automatikusan kiemeli a hétköznapi valóság fizikai terét, tárgyait. Másfelől, a minimalizmus arra kényszeríti magát, hogy a kevesebb minél többet kifejezzon, ezért, miközben lemond a közvetítés bizonyos lehetőségeiről (például a gondolatiságról, a tudatalatti fürkészéséről), a megmaradó elemek átvesznek az esztétikai közvetítő funkciókból. Így növekszik meg jelentős mértékben az egyébként is hangsúlyossá lett tér szerepe.

Ez a közvetlenül megelőző posztmodern stílus utáni fordulat lényege. Milyen a fordulat a térábrázolás korábbi történeti alakulásaihoz képest? A minimalista próza ebben a tekintetben is sajátos arculatú. A világ alapvetően a felismerhető helyén van, mint a realizmusban. A miliő összhangban áll a jellemmel és a cselekménnyel, de inkább kifejezi, mintsem determinálja azokat. A modernizmusra emlékeztet viszont, hogy a tárgyak – egyes tárgyak – különös jelentőségűvé válhatnak, ám ettől nem alakul át a fikcionális topográfia valóságsszabályozású rendje. A térkörnyezet és a tárgy jelentőségének visszatérése a francia „új regény”-t is csak nagyon halványan, inkább a tendencia tényében, idézi, mivel a minimalizmusban az ember nem tűnik el, sőt, premier planba kerül. A posztmodern heterotópiával ellenben, mint láttuk, teljes a szakítás.

Következik továbbá a fikcionális tér jelentőségének megnövekedése abból a minimalista sajátosságból, hogy a jellemnek és cselekménynek nevezett

esztétikai konstrukciók másik hordozó közege, az idő, láthatóan veszít fontosságából a modernizmus és a posztmodernizmus bonyolult időtechnikái után. Ez elsősorban egy olyan körülményből adódik, mely az időkezeléssel kapcsolatban a legfontosabb minimalista újdonság: a világ jelenidejűvé válik.

Itt is jelentősége lehet a múltnak adott esetekben, mint Carver, Bobbie Ann Mason, Joy Williams, Tobias Wolff, Jay McInerney, Bret Easton Ellis műveiben (Beattie, Mary Robison, David Leavitt több munkájában úgyszintén); és szerepet játszik alapszinten, általánosan, hiszen a minimalizmusban a jelenidejűségben mindig valamilyen következményesség uralkodik. Vagyis a minimalista ember gyakran valamiféle korábbi – gyakorta traumatikus – helyzet következményeként áll elő. A következményes jelen minimalista figurája ezért nemritkán sodródó, várakozó, deprimált. A tematikus idő szempontjából ilyenkor érzékelhetővé válhat a jövőtlenség-téma (például Carver: *Preservation*; Williams: *Breaking and Entering*; Barthelme: *Black Tie, Reset*; Richard Ford: *Fireworks*).

Időtechnika szempontjából lehet a minimalista írás is időkollázs, mint Beattie *Times* című novellája; az időben szabadon mozgó tudati asszociációs háló, mint az író más elbeszélése, a *Spiritus*. Görgethet a regény évtizedeket, mint Alice Adams *Superior Women*-je és Jane Anne Phillips *Machine Dreamse*. Lehet az egész novelláskötetnek végig kettős időszintje: a jellemek az objektív időben élnek, és – intenzívebben, gyakran a múlttal kapcsolatot tartva – a szubjektív időben is (Beattie *Where You'll Find Me* című kötetében).

Játszhat fontos, szimbolikus szerepet az időkeret: McInerney *Fények, nagyvárosában* az alkoholos-narkotikus vasárnap hajnaltól a józanodás vasárnap hajnaláig visz a könyv (utóbbi vasárnap egyben a narrátor anyja halálának első évfordulója); Beattie imént említett kötetének több darabja Halloween (mindenszentek előestéje) és karácsony tájékán játszódik, a két ünneppel kapcsolatos asszociációs lehetőségeket a belső halál (*Skeleton*), a titkos rettegés (*High School*), a szerelmi szabadság (*Times*) témáinak felerősítésére vagy ellenpontosítására használva. Felhívhatja magára a figyelmet az idő, szerkesztő elvként, olyan határozottan, mint a napokban szerveződő *Days* (Robison) és *Holy the Firm* (Annie Dillard) esetében. Válhat – a minimalizmusra nem jellemző módon – középponti filozófiai témává az a kérdés, hogy tér és idő érzete illúzió-e csupán, avagy valami csakugyan összetartja a világot (ide tartozik a minimalista stíluskritériumok szempontjából határesetet képező Dillard-regény, mely a napra és annak kis eseményeire-fókuszoltságában minimalista, de az irányzaton túlmutató mögöttes témákkal).

Szemlélheti ugyanaz az író következetesen idővonatközásokban a kérdéseket, mint Bobbie Ann Mason. Az *In Country* annak is szép feldolgozása,

hányféleképp reagál a jelen a múltra, és végül szembesülhet-e vele megbékélést hozó módon; érezheti valaki úgy, hogy jobban oda kell figyelnie a megtörtént dolgok lényegére, mert a történelem nemcsak nevekből és adatokból áll (*Shiloh*); kapaszkodhat a figura makacsul a multba (*Lying Doggo*); úgy tetszhet neki, kimaradt a történelemből (*A New-Wave Format*); vagy megpróbálhat egyszerre fordulni a múlt és a jövő felé (*Nancy Culpepper*).

Utóbbi talán a minimalista ember általános jellemző vonása. A minimalista időkezelést tekintve azonban az eredmény ugyanaz: a cselekmény jelenének pillanata, plaszticitásának ereje – akkor is, ha a viselkedés következményes, vagy ha, mint Richard Fordnál, visszapillantó narrátor éli át újra, múlt időben, de a jelen erejével szuggerálva, az eseményeket.

És ennek – *irányzatspecifikusság* szempontjából – inkább vannak a térkezelésre kiható sajátos következményei. Az időkérdés fontos, a technika lehet sokszor összetett, de az időjátékok nem állnak előtérben, mint a modernizmusban és a posztmodernizmusban. Amikor viszont jelen vannak, nem hoznak olyasmit, ami a megelőző irányzatokból szokatlan; sokkal kevésbé dinamikusak, agresszívek, mint az elődöknél; és az amerikai minimalista próza egészét véve nem változtatnak azon az összbenyomáson, hogy ez a világ döntően jelen idejű, az események kronologikusan mennek végbe. A tudat függetlenítheti magát az eseményektől, de ez nem tördeli fel azok időrendjét.

A tér fenti okokból megnövekedett láthatóságának és nagyobb esztétikai szerepének még egy olyan magyarázata van, mely a mai amerikai minimalista próza lényegéből táplálkozik: az érzéstelenített és az artikulációképtelen minimalista ember egyetlen megmaradó kapcsolata lehet a világgal – különösen az olyan végletes esetekben, mint Ellis Clay-je a *Less Than Zeró*-ban –, a világ fizikai felületeivel való érintkezés. Az ilyen helyzet többletjelentőséggel ruházza fel a fikcionális topográfia elemeit a művön belüli jellem és a kívül álló olvasó szemében, mert ezek az elemek mindkettő számára fontos kapaszkodóvá, támpontrendszeré válhatnak.

Amikor itt „tér”-ről beszélünk, akkor arról a térkörnyezetről van szó, amelyben a jellemek mozognak, ahol a cselekmény zajlik, és nem a minimalista próza *tériességéről*, *térelvűségéről*, a *mű* térarchitektúrájáról, nyelvi építőanyag és tériesség viszonyáról, a térelv megnyilvánulási szintjeiről és művészetfilozófiájáról (amiként az időre vonatkozóan is arra pillantottunk ki röviden, ahogyan a minimalista próza az időt kezeli, és nem a műnem temporalitásának, időbeliségének esztétikai kérdéseire).

A mű térillúzióival („másodlagos térillúzió”), a téresztétikájú művészetekhez fűződő viszonyával a(z) (olvasói) külső és a (művi) belső terűség összefüggéseivel foglalkozó Joseph A. Kestner – hogy egy sok elméletet

szintetizáló nevet említsünk – térfogalmaival is kiderülhetne egy és más a minimalista próza művészetéről, ahogyan bizonyára előbb-utóbb tanulmány tárgyává is teszi valaki a minimalista mű tériességét. Az efféle vizsgálódás kiindulópontja alighanem a kestneri „geometrikus térelvűség”-i kategória, a „pont” vagy pontszerűség, pontelv,⁵ hiszen a privatizált világú minimalista ember nem más, mint izolált pont. A minimalista látásmódban a „pont” olyan tökéletesen izolálódik – ahogy Kestner mondaná – „a társadalom »sík-jának« mezőjében”,⁶ hogy a legtipikusabb esetekben a sík „mezeje” a (közvetlen) látómezőn kívül marad.

Kiemeli a pontelvűséget – és most visszatérünk a szűkebb értelemben vett térkörnyezeti elemekhez –, hogy a minimalizmus szűk, zárt terekkel dolgozik. Ruth Ronen kitűnő tértipológiai rendszerével szólva: a „térkeret” „határozott határvonallal bír, mint amikor szobában van valaki, a bizonytalan határvonalú térrel övezett hegycsúccsal szemben”.⁷ Tanulságos lesz, ha kötünk egy nagy csokrot az amerikai minimalista próza által kedvelt kis, lehatárolt terekből: konyha, nappali, hálószoba, tv előtt, whiskys üveg mellett, kokaint szippantva (lakásban, középület mosdójában stb.); ház, nyaraló, motel, mozi, étterem, bár, kaszinó, gyorsbüfé, vidámpark, óriáskerék; autó, busz, vonat, repülőgép; üzletközpont, bolt, fodrászüzlet, templom, orvosi rendelő, iroda, kutató laboratórium, planetárium, diákotthon, repülőtér; barakk, kórház, alkoholelvonó, börtön; utca, golfpálya.

A minimalizmus reduktív, világszűkítő-privatizáló természetéből, kis világúságából, emberképéből automatikusan következik, hogy a művek térkereteinek legfontosabbika, a térkörnyezet (a „setting”,⁸ a „sztori-tér”, mely az események közvetlen környezetéül szolgál, és amelyen kívül más térkonstrukciók, keretkategóriák is léteznek a műben⁹) közvetett kifejezőfunkcióval rendelkezik. A lehatárolt, kis terek – melyeket a figurák a szabad terekben is magukban hurcolnak – a minimalizált személyiség beszédes környezetéül szolgálnak (azonkívül, hogy a többnyire szubkommunális, interperszonális érintkezésekre redukált létezés természetes terepét jelentik).

Ennél azonban többről van szó. Az általános minimalista térfunkció fölött beszélhetünk az egyes művekre jellemző konkrét analóg funkcióról. Vagyis a minimalista tér nagyon sokszor analóg tér. (A terminusban a Rimmon-Kenan-i „analóg táj” fogalmát¹⁰ alakítjuk át, hiszen a minimalizmusban zárt térről beszélünk táj helyett.) Rimmon-Kenan szerint a tájanalógia kontraszton is alapulhat. Úgy találjuk, hogy a minimalizmusban ez fordul elő ritkábban, bár olyankor rendkívül eredeti formában: a *Breaking and Entering* villái, melyekbe Willie és Liberty illegálisan besurran, mind kontrasztterejűek a két főszereplő saját bérelt házához és életformájához képest; hasonló szerepe

van a *Driverben* (Barthelme) a használt autónak, melyből a narrátor jóformán ki se száll, miután megvette; az élők élniakarását erősíti a halál kontrasztja – az elhunyt hozzátartozók sírja mellett rendezett piknik – a *Graveyard Dayben* (Mason). A minimalista írások nagy tömegében azonban nem „inverz”, hanem „egyeses”, azaz „hasonlóságon alapuló”¹¹ az analógia jellem és tér-környezet között.

Következzék néhány példa. A *The Compartment* című Carver-elbeszélésben az apa, aki hosszú utazás után képtelen leszállni a vonatról, hogy fiával kibéküljön, végeredményben az Oidipusz-komplexus vonatáról képtelen leszállni; hogy közben az ő kocsiját másik szerelvényre kapcsolják ugyanazon az állomáson, és Myers most már „rossz irányba” halad (háttal a menetiránynak!), ez ironikus tónus-sugallat – Carver (egyeses analógiával) morális rosszallást fejez ki amiatt, hogy Myers nem tudott kilépni a zárt „fülké”-ből, és ezzel, egészséges emberkapcsolati szempontból, rossz irányba kényszeríti a dolgok további menetét. Egyeses analógiás funkciójú térkörnyezet a *Swans-beli* laboratórium (Elizabeth Tallent), ahol két biológus olyan hatyúkat operál, melyeket orrjárataikba beszívott piócák fojtogatnak, miközben az egyik professzor maga is érzelmileg-egzisztenciálisan fojtogatottnak érzi magát. Toby Olson *Seaviewj*ának golfpályája (mint általános térképlet, mert egyébként több konkrét pályáról van szó) kétszeresen is hordozza az analógiás funkciót, mert a golfjáték Allen párbeszéde a világgal, ugyanakkor golfpálya körül zajlik és golfmetaforákkal sugalltatik a háttérben készülő társadalmi vihar.

A szabad térben mozgó minimalista ember ritka jelenség. Wolff és Ford figurái közt vannak ilyenek. A behatárolatlan tág teret is minimalizálja viszont, hogy üres. Itt valóban analóg *tájjal* van dolgunk. Richard Ford Montanájának egyhangúsága természetes módon kínálja magát ehhez, például a *Childrenben*: „ha nem vagy búzatermelő, üres, magányos hely ez.”¹² A novella végén: „Az a hely odakint mintha nem is létezett volna, üres hely, ahol sokáig tartózkodhatsz, és soha nem találsz benne egyetlen dolgot, amit csodálni vagy szeretni tudsz, vagy meg óhajtánál őrizni belőle.”¹³

Így jut szerephez Fordnál – Ruth Ronen kategóriájával¹⁴ – „a narráció térfókuszán kívüli”, „térben-időben távoli keret”. Ez a távoli térkeret a montanai, Wyoming-beli embernek Florida. A novellákban ez kimondatlan, de elég alapismeretekkel rendelkezni ezeket az államokat illetően ahhoz, hogy lássuk a közvetlen és a távoli térkeret között a kontrasztot – aminthogy az efféle egymás mellé helyezés, mondja Ronen,¹⁵ rendszerint kontraszthatáskeltés céljából történik. A floridai szubtrópusi vegetáció, a félszigettel társított köztudati klisék a paradicsom ígéretét jelentik a sivár, monoton, barát-

ságtalan vidéken tengődő fordí embernek. Floridába igyekszik Earl a lopott autón (a *Rock Springs* című elbeszélése); floridai vonatjegyet lopnak ki a *Going to the Dogs* narrátorának zsebéből a hétpróbás „úrihölgyek”. Ha a terjedelem engedné, tanulságos lenne megvizsgálni, milyen szerepet játszik a térben-időben távoli térkeret Masonnél (pl. *Residents and Transients, The Ocean, Still Life with Watermelon*), Tallentnél (pl. *In Constant Flight, Refugees, The Evolution of Birds of Paradise*), Beattie-nél (pl. a *Where You'll Find Me* több darabjában).

Előfordul a minimalista térkezelésben, a távoliakon kívül, a jellem térkörnyezetével kapcsolatos *follyamatos*, mégis „hozzáférhetetlen térkeret” is, mint a *Cut Glassban* (Barthelme) a férfi számára Chicago; mint a törvény által Willie és Liberty elől elzárt, majd betöréses behatolással mégis hozzáférhetővé váló villabelsők a *Breaking and Enteringben*. És ne felejtjük ki a térkörnyezet tulajdonságai közül, hogy ebben a stílusban a cselekmény helyszíne ritkán „kivételes” hely (mint Mason *Graveyard Day*-ében a temető, melyet inkább a – szoktalan – piknikezési cél tesz kivételessé), hanem zömmel inkább „konvencionális”.¹⁶

A fikcionális tér tehát kifejezheti az embert, aki pozitív vagy negatív érzelmi töltést adhat neki. Hasonlatosan a vízfestményhez, melynek „érzelmi erejé”-re hívja fel a diákok figyelmét Carver művészettörténet-tanára a *Feverben*. „Az érzelmi erő, szerinte, főleg sugallatokból származik („Az egésznek a sugallat a lényege”).¹⁷ Ebben a gondolatban carveri művészi hitvallást sejtünk. A kérdés csak az (hiszen a novella nem vízfestmény), hogy a nyelvi eszközökkel konstruált térkörnyezet milyen módon sugall érzelmi töltést akkor, amikor nem olyan egyértelmű a helyzet, mint a montanai tájjal (hiszen a fentebb sorolt, és a minimalistákra sokkal jellemzőbb, lehatárolt terekről van szó), és amikor a műben senki sem nyilvánít véleményt a térről? A választ maga Carver adja meg a McCaffery–Gregory-interjúban: „plasztikus” „térokörnyezet”-re törekszik; ezért konkrét tárgyakat helyez a térbe, melyek viszont nem heverhetnek benne tétlenül, „valahogyan éreztetniök kell jelenlétüket”; be kívánja „kapcsolni ezeket a dolgokat a környező életbe”, „»szerephez» jutnak a történetekben”.¹⁸

Másként fogalmazva a választ: a minimalista térkörnyezet személyes. A roneni meghatározás szerint a „személyes térkeret”-re a jellem „ráüti bélyegét”.¹⁹ A mi irányzatunk ezt is minimális eszközhasználattal érzékelteti. Ritkán ír le igazán részletesen teret vagy tárgyakat, tüzetesen pedig soha nem ecsetel. Még kevésbé értekezik személy és tárgy viszonyáról. Ahol ez előfordul, ott egy-két mondatos tömör utalással intézi el (mint a fenti Ford-idézetekben). A tárgy többnyire jelzetesen van jelen, jóformán leltárszerűen.

Inkább a tárgyjelzések tömege keltheti bennünk egyes szerzőknél az erőteljes térleírás hatását. Valójában azonban a minimalista író *odateszi* a tárgyat, és nem leírja. A térkörnyezet, mondja elméleti síkon Wallace Martin, statikus elemek halmazati hatásából áll össze.²⁰

A minimalista szerző azonban sohasem térkörnyezeti összhatást teremtő céllal halmazza a tárgyakat. Inkább az emberhez, a személyhez rendeli őket: narrátori szem regisztrálja a tárgyat, szereplői múlt, habitus, életmód része, kelléke lehet, vagy – bármilyen apró – *cselekvés* irányulhat rá, használja eszközül. Így kölcsönöznek a statikus elemek személyességet a térkörnyezetnek. A minimalizmus kisvilági közelfókusza és stílári eszköztelensége magát a tárgyat könnyen szem előtt tartja; minél kisebb világdarabot teszünk a tárgylencsére, annál láthatóbbak lesznek alkotóelemei; a lényegközlésre egyszerűsített próza pedig elevenebben ugratja az olvasó szeme elé azt, ami ezen az erősen kihagyásos világon végül is *belül marad*. Ezért aztán elég, ha a tárgyat a személyhez rendeli a szerző, és a tér személyességének illúziója akkor is kialakul az olvasóban, ha hirtelen semmivel nem tudná megmagyarázni.

A tárgy jelentősége, a térkeret személyessége határozottabban uralkodik egyes minimalista íróknál, kevésbé van előtérben másoknál. Erőteljesen mutatkozik Carver, Beattie, Phillips, Mason, Ellis, Olson műveiben (utóbbi egyedül áll azzal, hogy a hézagos jelzetesség helyett alaposan körüljárja az *egyes* tárgyat). A Williams-regény *Libertyje* úgy találja, hogy az idegen floridai villabelsők mindent elárulnak tulajdonosaikról. Tallent egyik narrátora szerint még a kavics is személyes tárgy (*Comings and Goings*).²¹

A minimalista prózában azonban a tárgy nemcsak statikus. Számtalan módon válik dinamikussá. Lehet érzelmi térkoordináta, mint a kivágandó fa a rákfóbiás asszony számára Mason novellájában (*The Climber*). Lehet az egzisztenciális és kommunikációs csődhelyzet jelképe, mint az elromlott hűtőszekrény Carvernél (*Preservation*); vagy az ütközéskerülő életstratégiáé, mint az aszteroidás videojáték Tallentnél (*Asteroids*); vagy a múlttal való nemzeti kibékülésé, mint a Vietnam-élmű Washingtonban Masonnál (*In Country*).

Gyakori a minimalistáknál is a jelenség, melyet Ibsch elméleti tanulmánya „térbeli vezérmotívum”-nak nevez.²² Ilyen Carvernél a kantár és zabla (*The Bridle*); Tallentnél a híd (*Bridges*); Ellisnél Clay szobája falán az Elvis Costello-kép (*Less Than Zero*). Ezekben a példákban a tárgy okozati kapcsolatban is áll a cselekménnyel, mert a *The Bridle*-ban a minnesotai család nyomorúsága mögött, meg a moteltulajdonosnő novellázáró epifániája mögött (a zabolázott asszonyi sors) a minnesotai családfő versenylovass szenvedélye hú-

zódik meg; a *Bridges*ben a férj távoli országban hidat épít, és ez (a híd megépíthetetlensége) nemcsak egyéb értelmű – emberkapcsolati (például házastárs elidegenedése, szülő halála) – „hidak” egységesítő szimbólumává válik, hanem a messzi országbeli hídépítés eme átvitt értelmű (érzelmi) híd-problémák közvetlen oka is az elbeszélésben. A *Less Than Zero*ban a Costello-poszter voltaképpen a regény címének tematikus ritmusaként fogható fel, mivel a cím az egyik Costello-számból való.

Ezek a kérdések már átfedik egymást a minimalista képvilág kérdéseivel, ezért külön tanulmány tárgyát képezik. És viszont, a minimalista képvilág taglalásának szükségszerűen számos más kérdésre is ki kell terjednie, mely kérdések a jelen kontextusban is joggal tarthatnának igényt a figyelemre. Aminthogy külön tanulmány eredhetne annak nyomába, ahogyan a minimalista akciót közvetlenül övező tékörnyezet nagyon sokszor illeszkedik olyan tágabb térkeretbe, mely a mai Amerika valamely konkrét városa, állama, régiója. (Montana és Florida csak két példa volt ebből.)

Nem zárhatjuk viszont mondandónkat annak érzékeltetése nélkül, hogy a minimalizmusban erőteljesebb megvilágításba került hétköznapi tékörnyezetnek sajátos kohéziója van.

Dillard az abszolút jelölt arra, hogy példának válasszuk, hiszen a *Holy the Firm*ben a szigetek rojtolttsága, kollázsjellege, definiálhatatlansága tökéletes (egyenes analóg) kifejezése a regényt foglalkoztató fő kérdésnek: van-e valami, ami egybetartja a dolgokat, vagy szétesik minden? Amikor azonban ez a kérdés filozófiai témává válik, és a könyv arról szól, hogy a nagy repedések és beláthatatlanságok meg kilátástalanságok ellenére valahol a mélyben *létezik* valamiféle misztikus egybetartó elv – akkor ez a mű megszűnik minimalista lenni.

Helyénvalóbb lesz tehát Dillardnál egyértelműbben minimalista példához folyamodni. Íme a tékörnyezet Richard Ford *Sweethearts* című novellájából, azon a reggelen, amikor Arlene (a feleség), Russ (az új férj) beülnek az autóba Bobbyval (a volt férj) és a gyerekekkel, hogy bevigyék Bobbyt a sheriffhez, mert valamiért, amit elkövetett, fel akarja adni magát. „Napfényesnek indult a reggel, de most egy ideje ködgomolyok tűntek elő, bár odafent magasan még mindig ott volt a nap, és délről odalátszott a Bitterroot. A folyó hideg volt, párafelhő ült fölötte, és a hídról nem lehetett ellátni a cellulózüzemig vagy a félmérföldre levő motelekig.”²³

A tér ezekben a sorokban szabad is és lehatárolt is. Tágas is és zárt is. Éppenséggel a hegyekig is ellátni, és mégis félmérföldre sem. Nap is van, köd is van, vagyis perspektíva és tévelygés; netán valakinek (Bobby) hama-

rosan börtöncella lesz a dolog vége. A napot a meleggel asszociáljuk, a folyó viszont hideg.

A tér elvileg szabad. Gyakorlatilag viszont annak ragyogó példája, ahogy a minimalista ember a szabad térbe is kihozza a zártat. A fenti leírás sok szempontból annak tükre-analógja, amivel ezek az emberek már a házban is bajlódtak, vagyis egy látásbizonytalanságokkal teli helyzeté, melybe be vannak zárva. Nevezetesen, Bobby fel is akarja adni magát, meg nem is; talán reméli, hogy visszatartják elhatározása megvalósításától, és talán megerősítést is vár; talán megfordul a fejében, hogy Arlene-nal újrakezdhetné az életét; talán tervez Arlene és Russ ellen valamit, de lehet, hogy nem, ámbátor sarokbaszorítottságában mégis ilyesmire vetemedhet; Arlene és Russ gondjai nem kevésbé komplikáltak.

A közvetlen tér egy pillanat múlva újra szigorúan lehatárolt marad. Beülnek az autóba, és végig benne ülnek ezután. A felvillantott tájkeretet viszont zseniálisan szervezi Ford. A „reggel” új korszak kezdete lehet Bobby életében. A reggel „napfényes”-nek, azaz zavartalannak indult, míg Bobby meg nem jelent. A „köd” ekkor hirtelen érzelmi és morális dilemmákból generálódik mindenkiben. Főleg Bobby lesz érzelmileg egyre ködösebb. Russ aránylag kívül áll a dolgokon; Arlene határozottan kitart Russ mellett, és tudja, hogy az egyedüli helyes kiút, ha Bobby feladja magát. Bobby viszont egyik hangulatból a másikba esik, olyan pillanat is van, amikor azzal fenyegetőzik, hogy agyonlövi Arlene-t. Hogy a nap odafent mégis látható, az talán a narrátor Russ legmélyebb érzéseivel analóg: Russ józan, higgadt, kitűnő emberismerettel bíró narrátor, aki érzi, hogy végül talán nem lesz baj; Bobby nagyon fél, de végül magadja magát annak, ami ésszerű. Bobby szempontjából nézve pedig: egyelőre az elszigeteltetés (a „köd”) következik, de nem követett el akkora bűnöket, hogy ne lenne értelme így tisztába tennie az életét, és ezzel az igazi napfény felé sandítani. A folyó (mely az életadó elemet, a vizet szállítja) hidegsége és párába burkoltsága pontosan illik a kontextusba átvitt értelemben is. Hogy éppen a *hídről* nem látni messzire, az kifejezi – a híd kötő-kapcsoló funkciójának átvitt tartománybeli tagadásával – a három ember közti „híd”-gondokat, melyek az utolsó pillanatig megmaradnak, és feszült várakozással töltik el az olvasót. Az sem véletlen, hogy a motelek vesznek ködbe, hiszen Bobby számára egyelőre megszűnnek létezni.

A nyelv zseniálisan konstruálja a fikcionális teret. Részben a beépített ellentétekből adódó feszültségekkel: napfény és köd; messze látni, de semmeddig se látni; meleg és hideg; híd és kapcsolatlanság. Másrészt játékosan: a Bitterroot nevű hegység valóban létezik Montanában és Idahóban, de

a név beszélő név, jelentése „keserű gyökér” – és a novella három szereplőjének sorsát az életük, kapcsolataik gyökeréig hatoló gondok keserítik meg. Harmadrészt poliszémiával: föltehető, hogy Ford létező környezetből vette a cellulózüzemet is, és csupán véletlenül játszik bele a dolgokba – de akkor is belejátszik –, hogy a „pulp yard” kifejezésben a „pulp” a fogbél neve is az angol nyelvben. A képzet ugyanaz: a gyökér; az emberek életének legbelső, puha, fájdalmasan érzékeny része. A Bobby reggeli betoppanásával teremtett helyzet ugyanis mélyen fekvő érzékenységeket, „idegeket” bolygat meg.

Talán itt is megállhatunk. Az asszociációk bizonytalan útjai ugyanis továbbbcsalogatnának bennünket: a népies nevén „keserű gyökér”-ként ismert és a Bitterroot hegységre igen jellemző „*Lewisia rediviva*” nevű növény Montana állami virága, és ezzel mintha egy egész állam sejlene föl a háttérben, egyetemesítő térkeretként...

- 1 A szóban forgó prózátípusról és az idetartozó szerzők köréről l. ABÁDI NAGY Zoltán, *A mai amerikai minimalista próza: kategória-használati és definíciós helyzetvázlat*, *Studia Litteraria*, 1992, 87–107.
- 2 IBSCHE, Elrud, *Historical Changes of Function of Spatial Description in Literary Texts*, *Poetics Today*, 1982, 4. sz., 105, 106.
- 3 McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, 1987, 44–48.
- 4 Uo., 44.
- 5 KESTNER, Joseph A., *The Spatiality of the Novel*, Detroit, 1978, 33.
- 6 Uo.
- 7 RONEN, Ruth, *Space in Fiction*, *Poetics Today*, 1986, 3. sz., 430.
- 8 A „setting” angol szó a térkerettel együtt rendszerint az időkeretet is magában foglalja, a hagyományos kritikai terminológiában éppúgy (vö. HOLMAN, C. H.–HARMON, W., *A Handbook to Literature*, New York, 1986⁵, 465), mint a modern narratológiában (vö. PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln, 1987, 86).
- 9 RONEN, Ruth, *i. m.*, 425.
- 10 RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction–Contemporary Poetics*, London, 1983, 69.
- 11 Uo.
- 12 FORD, Richard, *Rock Springs*, New York, 1988, 69.
- 13 Uo., 98.
- 14 RONEN, *i. m.*, 427–428.
- 15 Uo.
- 16 Az elméleti kategóriákhoz vö. RONEN, Ruth, *i. m.*, 426, 434.
- 17 CARVER, Raymond, *Cathedral*, New York, 1984, 172. (Carver kiemelése.)
- 18 McCAFFERY, L.–GREGORY, S., *An Interview with Raymond Carver*, *Mississippi Review*, 1985. téli sz., 72. (Carver kiemelése.)
- 19 RONEN, Ruth, *i. m.*, 431.
- 20 MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, N. Y., 1987, 126.
- 21 TALLENT, Elizabeth, *In Constant Flight*, New York, 1987, 60.
- 22 IBSCHE, Elrud, *i. m.*, 100.
- 23 FORD, Richard, *i. m.*, 59.

Az elmélet szerepének megítélése a kortárs magyar irodalomkritika reflexiójában

1. A megközelítés korlátai

Az elmélet szerepét mérlegelő kortárs kritika *helyzetértékeléseinek* áttekintése is igazolhatja azt a felismerést, hogy a megfogalmazható tudás jellege és a megértés módja szoros kapcsolatban áll a kulturális rendszerekkel.¹ Az egy értelmező közösséget alkotó irodalmárok nyelvi magatartása, világképe, örökségként kapott és elsajátított szellemi hagyománya, egyszerűen a *viszonylagosan* közös valóságtapasztalatok és a nekik megfelelő szemléletformák olyan jelentésmezőket és mértékadó közlési mechanizmusokat alakítanak ki egy-egy irányzat vonzáskörében, amelyek meghatározzák az irodalomról alkotott nézetek, kijelentések, fogalmak érvényességét, tágabb értelemben a saját szellemi világ kérdezőhorizontját.

Az egymástól alapelveikben is különböző értelmező közösségek kulturális rendszereinek eltérő valóságképe, mentális struktúrája, értékudata, önszemlélete és hagyományértelmezése úgy látszik elsősorban a közös megértés *lehetőségfeltételeinek* a keresésére adhat most indítékot.² Gondolatmenetem irányának kijelölésében azt az alapföltevést választottam kiindulópontként, hogy az egymásnak ellenszegülő értelmező nyelvek kölcsönösen megvilágíthatják egymást. A hagyományt újratereztető mindenkori olvasók irodalomértését erőteljesebben alakítja az esztétikai tapasztalatot közvetítő kritikai gondolkodás, mint a szakkutatás. Ezért nem közömbös, hogy önszemlélete miképpen tud hozzájárulni egy korszerűbb irodalomértés feltételeinek a megteremtéséhez. Az egyoldalúan elmélet-központú megközelítés kísértését a kritikai reflexiók hatástörténeti feltételeinek szemmel tartásával igyekszem elkerülni, mert az aligha kétséges, hogy ettől a kritikai megnyilatkozások értelmezője sem idegenítheti el magát.

2. Az elméleti kritika megítélésének ismérvei a műbírálathorizontjában

A szövegértelmező eljárások kimunkálására irányuló szabályozott reflexióként felfogott elmélet, például az értelmezett formában közvetített narratológia összeegyeztethetőnek bizonyul a műbírálattal. Az elhárítás határozott

igényét és jelentőségének *aránytalan felnagyítását* rendszerint akkor hívja létre, ha folyamatosan jelen van a kortárs kritikában és elméleti implikációival, megértési módszereivel kétségessé teszi a műbírálóat végső szókincsének az érvényességét.³

Eltérő nézőpontokból és érvekkel ugyan, de lényegük szerint azonos elvek alapján kerül szembe az elmélet a kritikával abban a gondolkörben, mely a közvetítés előírásainak eleget tenni kész nyelvi magatartást tekint a kritikai megszólalás alapfeltételének. Ennek a rendkívül sokrétű nézetrendszernek a lényege talán az alábbi tételsorban ragadható meg:

A kritikai interpretáció a művészi gondolat igazságának keresésére, szöveg és világ összefüggéseinek *bírálatára* és ennek közérthető nyelven való közvetítésére irányulhat. Az értelmezés racionalizálási folyamat, s a belé vetett bizalom megingásából következően a kritika feladata az egyetértések pluralitásának elvi elismerése mellett „konszenzusok felépítése egy-egy műalkotás körül”.⁴ A jelentés feltárása során a hermeneutikai alapozottságú interpretációnak az abszolút igazság és a teljes viszonylagosság útvesztőit kell elkerülnie. A kritikai beszédmódok tekintetében, különösen ami a művek irodalmiságát és hatástörténeti feltételezettségét értelmező és formalizáló elméleti kritikát illeti, indokolt, ha a műbírálóat egymásmellettiesség helyett a korlátozás jogosultságának elismerésére hajlik.⁵

Ennek a nézőpontokat rangsoroló reflexió-együttesnek a megértéséhez nagyban hozzájárulhat, ha elsőként azt tudatosítjuk hozzávetőleges pontossággal, milyen szöveg- és nyelvfelfogást rejt magában előfeltevésként.

3. A nyelv reprezentációs modellje és az interpretáció

Viszonylag kevés példát láthatni arra, hogy az elméleti kritika nyelvhasználatát és értelmezői kompetenciáját érintő bírálatokat megelőzné a kritika beszédmódjára vonatkozó kérdés. Az újabb szöveg- és nyelvelméletek felismeréseinek részleges tudatosításával feltehetően újrafogalmazást igényelne csaknem mindaz, amit a műbírálóat a maga tárgyáról és tevékenysége jellegeről adottnak vesz.

A kritika mint értelmező nyelv ugyanis olyan szövegtérben jön létre, amelynek egyik létezési föltételét az intertextualitás jelenti. Az elmélet alkalmazását elhárító kritikusnak ezért mindenképpen számolnia kell azzal, különösen akkor, ha a megalapozó alany tételét választja kiindulópontként, s tagadja a nyelv saját retorikai létmódjának még a viszonylagos autoritását is, hogy szükségszerűen szivárognak majd be a szövegébe korábbi fogalmak, alakzatok, kódok és öntudatlan konvenciók.⁶

A mai, egymástól eltérő értelmezői közösségek diszkurzusába feltárt vagy elfeledett eredetű és jelentésű fogalmi kifejezések kerültek be. Ennek az élő nyelvnek az azonosságfilozófiai keretei között, különösen az irodalmi köznyelv állandó jelöléskényszerében, tehát egy elvont fogalom és gondolati viszony valóságosként való tételezésével nem könnyű mögékerülni.

Minden interpretációs tevékenységet irányít valamilyen szabályrendszer, s ez megelőzi a szöveg létét. Az elmélet alkalmazásától tartózkodó műbírálat is rendelkezik valamilyen fogalomkinccsel, szövegtudattal és szellemi beállítódással, amely körülhatárolja gyakorlatát. Mivel átgondolt írásmű, tehát feltételek, állítások és érvek szerveződése egyedi jellege minden esetben épp annyira függ szerzőjének a vizsgált tárgy természetéről alkotott elképzelésétől, mint magának a szövegnek a felépítésében ható tényezőktől.

Ezek a nem látható kényszerek, ellentétben az általában feltételezettrel, erőteljesen meghatározzák az olvasottakat. Ha nem félnék a metaforitisztól, azt a feltevést is megkockáztatnám Stanley Fish és Wolfgang Iser vitája nyomán, hogy a kritika végső alapszava, a megfoghatatlan irodalmi érzék is közvetített, interpretáció előzi meg és hatja át.⁷

Az elméleti és az alkotó kritika hierarchikus megkülönböztetéseit olykor mintha a szó és a világ közötti megfelelés hiedelme hatná át. Talán nem tartható egészen jogosulatlannak, ha némi óvakodással fogadjuk ma a fogalom ideális egységét és szintetizáló erejét illető kételyekkel kapcsolatosan azt az érzékek bizonyosságára alapozott meggyőződést, mely szerint a *szubjektum* minden tekintetben felül tud „kerekedni” az értelem rögzítésének ellenszegülő szövegek retoricitásán, s arra is képes, hogy a fogalmat kiegészítse azzal, amit az mindig is elveszített.⁸

Ebben a felfogásban a kritikusként nem az a becsvágya, hogy a szöveg *nehezebben* olvasható legyen az elvileg lezárhatatlan értelmezésben. Éppen ellenkezőleg. Azt tekinti feladatának, hogy a *Bildung*ként felfogott kritikában meghatározni és közvetíteni tudja az olvasóval tárgyként szembenálló műalkotás jelentését.

4. Közvetítő nyelv és dialógus

A szöveg és az olvasó megértő találkozását jelentés-tulajdonítással szolgáló műbírálat számára az élő nyelv a dialógus közege, de maga az életvilágban gyökerező és oda visszatérő nyelv mint médium, a maga értelmi áttetszőségével nem válik az interpretáció önértelmezésének tárgyává.

Nem találhatnánk-e esetleg magyarázatot a közvetítő nyelvként felfogott dialógus kapcsán felmerülő nehézségekre abban, ha azt feltételeznénk, hogy

a másság hermeneutikai pillanata hiányzik a megértésselméletnek ebből a modelljéből. A megegyezés vagy az egyetértés ugyanis Gadamer szerint nem tartalmi megegyezést jelent.⁹ Voltaképpen a közös nyelv fenntartására irányul, éppen ezért nem is elsősorban cél, hanem előfeltétel. Önkéntelenül is felvetődik a kérdés: a különbözősben megmutatkozó azonosságok végső konszenzusának követelményjellegű megfogalmazása vajon nem a filozófiai esztétika szintetizáló teljesítményének azonosítatlan öröksége-e, mely minden elgondolható ellentmondáson és elkülönöződésen át ismét helyre akarta állítani az azonosságot egy integráló elbeszélésben?

A jelölő és a jelölt közötti megfelelést a szöveg és az olvasó viszonylatában is fenntartó kritikának érdemes volna szembenéznie azzal – a művek poétikai megalkotottságát szemmel tartó elmélet illetékességi körének kijelölése során –, hogy egy megfejthetőségre és igazságértékre alapozott poétika és szemantika, amely az idők folyamán konszenzus révén keletkezik, miképpen választható el egy teológiai és/vagy metafizikai transzcendencia posztulátumától, s ebben az összefüggésben valójában mit is közvetíthet olvasóihoz a kritika?

Jelentés és érték feltehetően csak egy adott értelmező közösség által érvényesként elfogadott értékrend és interpretációs eljárás viszonylatában vehető alá az ellenőrzés próbájának. Ellenkező esetben viszont aligha kerülhető el annak feltételezése, hogy a szövegben rögzített jelentés és érték tőlünk független létében mindig azonos önmagával. Nem vonom kétségbe az efféle transzcendentális jelentés-tulajdonítás jogosultságát, azt azonban világosan kell látni, hogy így a jelentett valóságát a távolléte fejezhetné ki sajátyszerűen, s ekkor a párbeszéd már nem az irodalomról, hanem valami másról szólna.

5. Tudatosítatlan örökségek. Az értelmezői hagyományok emlékezete

A kritika és az elmélet elhatárolására tett eddigi kísérletekben a poétika és az ideológia közötti határokat még hozzávetőleges pontossággal is ritkán sikerült kijelölni. Talán az irodalom autonómiájának és ettől elválaszthatatlan egységének feltáratlan gondolati hagyománya is oka lehet ennek. Vegyünk egy, a mostani diszkurzus rendjébe beilleszthető jellegzetes példát a részleges kritikai reflexió látványalakító hatásának szemléltetésére. Az autonómia jelentésének halasztódó különbözőségéről fogok *röviden* beszélni a legutóbbi és a mostani századvég horizontváltásában.

Ignotus sokat idézett tételmondata – „a művészetnek semmi egyéb törvénye nincs, mint ez az egy: Tudd magad kifejezni” – eredeti szöveggörnyezetében kétséget sem hagy afelől, hogy az irodalom autonómiájának gon-

dolata nála nem esztétikai, hanem erősen ideologikus töltésű fogalom volt.¹⁰ Mindenekelőtt a személyiség szabad választásának jogát védelmezte a kizárólagosság igényével fellépő erkölccsel és ízléssel szemben. Közelebbről pedig a szépirodalmi korszakváltást előkészítő novellaírók elfogadtatását szolgálta. Irodalomkritikai gondolkodásunk emlékezete azonban az önmagáért való, autotelikus művészet értelmében örökölte át.¹¹ A gyorsabb előrehaladás érdekében kockázatos egyszerűsítéssel a történetet mindjárt a végpontján ragadom meg. Az 1980-as évek szépprózájában végbement fordulat elismertetésében szerepet vállaló értelmezők, akik ma a kritikai nyilvánosság meghatározó résztvevői, az átmeneti recepciók helyzet *kényszerének* következtében jobbra nem a poétikai világlátások különbségeinek feltárására, hanem a szemléleti rokonság összetevőinek kiemelésére összpontosították figyelmüket, miközben tagadták az uralkodó kánonok létjogosultságát. Ennek a törekvésnek a háttérben az írói autonómia védelmezésének gondolata húzódott meg. A hivatalos bírálatok szóhasználatában ugyanakkor ez a fogalom esztétikai irányzatmegjelölésre szolgált és elmarasztalást fejezett ki. Az új próza *kedvező* fogadtatásának előkészítői között voltak kritikusok, akik a *téves homológiák* felszámolását és az autonómia *irodalomelméleti* újrafogalmazását szorgalmazták. A nyelvi műalkotás *öntörvényű szemléletének* akartak érvényt szerezni, tehát szigorúan a fiktív szövegvilág vonatkozási terén belül maradó szövegértelmező eljárásokkal közelítették meg az új szépprózai művek megformált világképét.¹² Erről a műértelmezői eljárásról – s történetünk itt éri el a jelent –, tehát az irodalom szövegszerűségének és poétikai megalkotottságának explicit elméletek sorában kifejtett gondolatáról ezt olvashatni 1993-ban: „Akkor [tudniillik a nyolcvanas években] e gondolat felelevenítésének kettős funkciója lehetett: egy kényszerűen kritikai mezbe öltözött és a kritikát ideologikus elemekkel terhelő politikai-világnezetű vita bírálata és az irodalomtudomány autonómiájának, függetlenségének megerősítése”.¹³

Úgy gondolom, hogy az értelmező és az értelmezett nyelvek nem mindig uralható összjátéka lényegesen túlmutat a jelentés-halasztódás dilemmáin, ezért történeti magyarázattal kell kiegészíteni.

A nyolcvanas években megújuló széppróza vonzásköréhez tartozó kritikusok között lényeges eltérések mutatkoztak az esztétikai ítélet értékelméleti megalapozását illetően, de ennek tudatosítása ekkor nem történt meg. Saját működésük elvi megalapozásában a konszenzusra, az új értékalakzatok megerősítésére fordították figyelmüket. A létező irodalmi kánonok érvényességének kétségbevonására helyezték kritikai tevékenységük súlypontját. A valamivel való szembenállás jellegzetes gondolkodásformáját és beszédhelyzetét ezúttal egy logikai és nyelvi sajátossággal szemléltetném.

A kritikák kételemű összehasonlításokból építkező érvmenetének leggyakrabban felbukkanó retorikai alakzata az ellentét. Ezt egy nyitott jelentésű jelző, a „hagyományos” vezeti be, mely autoreferenciális fogalommá válik, s ezt követi az igenlő, megerősítő, állító szintaktikai elem az új próza viszonylatában.

Paradox, de a hatástörténeti feltételezettség következtében irodalomértésünknek ez a *szerkezete* – s ezt nyomatékkal hangsúlyoznám – *végző soron* külső hasonlóságokat mutatott a tudás elrendezésének azokkal a dichotomikus sémáival, amelyek ebben az episztémében eléggé jól ismert módon megszabták, hogy egyáltalán mi gondolható az irodalomról. Az talán érthető, hogy ebben a recepciós helyzetben miért nem válhatott a kritikai reflexió elsődleges tárgyává az elismertetést szolgáló konszenzus jellege és tartalma.

Tévedés ne essék, erre az ismeretelméleti diszpozícióra nem azért volt célszerű rámutatnom, hogy egy más szemléletű utólagos tudománytörténeti értékelés úgynevezett független igazságkritériumának a fényében akárcsak részlegesen is leértékeljem a nyolcvanas évek értékmegújító kritikájának az eredményeit. Elmarasztalni ezért a szellemi beállítódásért éppoly hiba volna, mint nem számolni irodalomértésünkben ennek a jelenben ható esetleges következményeivel. Az elhalasztott kritikai reflexiók pótlására tett mai kísérletek talán nem vetnek kellő mértékben számot a saját értelmezői hagyományhoz való viszony kialakításában a történeti megértés változó feltételeivel. A poétikai megalkotottság ismérveit következetesen alkalmazó elméleti kritikával folytatott polémiák ezért változatlan formában örökölték át a jelentősséggel azonosított érték, az autonómia, a konszenzus és az irodalmi egység értelmezésre váró fogalmait.

6. Szerep- és nyelvfelfogás – közösségi jóváhagyás

Az elméleti alapozású kritika a saját nyelvén írja le a mű szövegvilágát, s az is érthető, hogy lehetőség szerint ragaszkodik eredeti alapszókincséhez, hisz az eltérő fogalomhasználatok mögött mélyreható szemléleti különbségek rejlenek, s az elméletírónak össze nem illő nyelvjátékokkal kockázatos kísérleteznie. Vajon feloldható-e az az ellentmondás, ami – Dietrich Harth megfogalmazásában – a felvilágosítói értelemben vett didaktikai alkalmazás (applicatio) és a szaknyelvi kifejezésekben megfogalmazott értelmezés (explicatio) ellentétében nyilvánul meg?¹⁴ Úgy látom, hogy a fenti ellentmondás feltételezése csak akkor jogosult, ha a nevelői magatartást, a felvilágosítói beszédmódot nem tekintjük a kritikai megnyilatkozás szabályt adó feltéte-

lének. A fordítás hermeneutikai feladata valóban döntéskényszer elé állíthatja azt az értelmezőt, aki a kritikai nyilvánosság egészét szólítja meg.

Mielőtt még az egyoldalúság és a módszertani kizárólagosság hibájába esnék, szükségesnek látszik a kritikai szerep- és nyelvfelfogásokkal kapcsolatosan egy szociológiai körülményre emlékeztetnem. Megfigyelhető, hogy a legerőteljesebb bírálatok a kritika intézményrendszereihez szorosabban kötődők részéről érik az elméletet. Megfontolandó kérdés, hogy a T. Kuhn-i értelemben vett *legitimáló közösség* szokásrendszere milyen mértékben határozza meg a kritika irodalomértését.¹⁵ Azokat a vélekedéseket, igényeket, szellemi beállítódásokat kellene jobban ismernünk ennek feltárásához, amelyek a legitimáló közösség elvárásrendszerét alkotják. Egész egyszerűen a közösségi jóváhagyás szükséges feltételeit. Talán ez az a nézőpont, ahonnan jobban láthatóvá válna az összefüggés műbírálat és elméleti kritika között. Az sem kétséges, hogy erről a műbírálatnak egyáltalán nem könnyű beszélnie a kritikai helyzetértékelésekben, de már ennek a fennálló viszonylatrendszernek a *tudatosítása* is új alapot teremthetne az *elvi* elhatárolásokhoz.

A kortárs irodalom belső helyzetét szemmel tartva talán már az lehetne a közös kiindulópont az elméleti kritika szerepének mérlegelése során, hogy az élő irodalom rétegzett, a befogadói környezet sem egynemű, többféle irodalmi kánon létezik, de egyik sem rendelkezik mindenkre nézve kötelező tekintéllyel. Ebben a helyzetben nem teljesen alaptalan azt föltételezni, hogy minden szöveg keresi, de talán ami még ennél is fontosabb, meg is találhatja a maga olvasóját.¹⁶

7. Az értelmező nyelvek párbeszédének lehetőségfeltételei

A kritikusi kijelentéseket – René Wellek felfogását áthasonítva – tárgyakról szóló állításokként is vizsgálhatjuk. Az eltérő szemléleti formák, nézőpontok rangsorolását olyan ismeretelméleti álláspontról is megkísérelhetjük elvégezni, mely Wellek meghatározása szerint „egyfajta perspektivizmus, amely megpróbálja a tárgyat minden lehetséges oldalról megfigyelni, s meg van győződve arról, hogy *van tárgy*”.¹⁷ Távol álljon tőlem, hogy megkérdőjelezzem ennek a megközelítésnek a jogosultságát. Csakis annyit jegyeznek meg, hogy ebben az esetben viszont alighanem vitatható azt feltételeznünk, hogy a szöveg értelmezett formában létezik, a jelentés kibontakozó feltárulását pedig a dialógus hívja létre.

Talán nem szükséges, s nem is kíváncsú hosszadalmasan amellet érvelnem – ezért csak utalok Niklas Luhmannra –, hogy talán más irányba mozdulnának el a kritika kérdésfeltevései is, ha irodalomértésünkben az eltérő

értelmezői közösségek mindenkori jelenlétének tudatosítása mellett az *egy-idejű érvényesség feltevésének elvi elismerése* alkotná az irodalmat leíró különféle nyelvek közötti párbeszéd egyik lehetőségfeltételét.¹⁸ Ekkor magától értetődően kellene számolnunk azzal, hogy az irodalomkritikában alkalmazott elméletek fogalmai, ítéletei és következtetései különböző hagyományrendszerek megnyilatkozásának részeként nyernek csak jelentést. A kritikai beszédhelyzet kialakítása során tehát szükséges volna, ha a bíráló elsősorban olvasói konvenciók és nyelvhasználati szabályok pontos kijelölésére vállalkozna.

A diskurzusok folytonos és szabad cseréjének igényével kapcsolatosan ezen a ponton talán indokolt Foucault-nak arra az ismert megszorítására emlékeztetnem, hogy a csere és kommunikáció pozitív alakzatai csak bonyolult korlátozó rendszerekben hatnak, és ezek nélkül bizonyosan működésképtelenek is lennének.¹⁹

Azzal vehetné kezdetét a gondolati *különbségek* kimunkálásának folyamata, s ezzel a kölcsönös *megismerés* is – talán szükségtelen is azt hangsúlyoznom, hogy korántsem az összeegyeztethetőség követelményének igényével –, ha az elméletre irányuló kritikai reflexió az adott *tárgyterületre* vonatkozóan fogalmazná meg ítéleteit.²⁰ Közelebbről értéktulajdonítás és interpretáció, nyelvi fordulat és reflexiók filozófia összefüggéseinek gondolatkörében.

Minden igazságigény és jelentés keresés szöveghez kötött. Ezért is meglehetősen hiábavaló azon fáradoznunk, hogy rangsoroljuk az értelmező nyelveket pusztán retorikai eljárásmodjaik különbözősége alapján.

Az értelmezésbeli konszenzus hiánya – az elmélet elmarasztalásának különös összefüggésében – talán nem válna a kritikai reflexió szinte minden mást megelőző tárgyává akkor, ha irodalomértésünkben a „helytálló, mert igaz” logikáját „a valamilyen voltában helyes” belátása váltaná fel.

A kritika élő gyakorlatában ennek számos jelét láthatni, de ezzel már egy másik történet kezdődik.

1 FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, 179.

2 Ilyen „lehetőségfeltételek” keresésével még nem leszünk metafizikusok abban az értelemben, ahogy például Rorty használja a fogalmat a „végső szótárra” irányuló kutatások hiábavalóságán töprengve. L. RORTY, Richard, *Írónia és elmélet = Esetlegesség, írónia és szolidaritás*, Jelenkor, Pécs, 1994, 93. – Az „értelmező közösség” jelentésének és használatának alapos kifejtését l. FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 171. – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalomértés korszerűsége*, Nappali Ház, 1992, 2, 75–81.

3 Mintha a Paul de Man-i szorongás visszatérő stratégiája mutatkozna meg abban, ahogy – még a jelentékeny kritikus egyéniségek is – igyekeznek hatástalanítani a fenyegetőnek vélt elméletet,

- mivel „olyan hatalmi igényekkel ruházzák fel, amiknek az nem képes megfelelni”. = DE MAN, Paul, *Ellenszegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, 1991, 99. Lássunk néhány példát ennek szemléltetésére: „a tudomány bizonyos gyámkodásra, sőt kisajátításra jelentett be igényt”. RADNÓTI Sándor, *Műelemzés és műbírálát, szigor és szolgálat*, Alföld, 1994, 2, 37. – „A tudomány »hatalomátvétele«, az irodalomkritika kánonjában való elvi és praktikus térnyerése azonban némiképp aggodalommal tölt el” –, „a tudomány térnyerésének az irodalomkritikában valóban hatalmi harc jellege van”. CSUHAI István, *Önnevelés vagy szigorú tudomány*, i. m., 50, 51. – „hármás függőségben vagyunk a filozófiától, az alakuló művektől és a művek által létrehozott kritikától. Relativizmus ez, még ha egyik ága olykor egyeduradalomra tör is, akár mondjuk a német-szovjet fogantatású Lukács-iskola, vagy akár egy gyökeresen más német esztétika-elmélet”. LENGYEL Balázs, *Filozófia, tudomány, kritika*, i. m., 59.
- 4 RADNÓTI Sándor, *Tézisek a kritikáról*, Nappali Ház, 1991, 4, 6.
- 5 Ennek megfelelően engedelmeskednünk kell bizonyos diszkurzív szabályoknak. A korlátozás nem jelent itt egyebet, mint annak a félreértett foucault-i gondolatnak az előzetes elfogadását, hogy a különböző értelmező nyelvek közötti küzdelem – amely valójában minden megértést megelőz, s elválaszthatatlan a hermeneutikai tapasztalattól – *kizárólag* a beszéd fölötti uralom megszerzéséért folyhat, mivel „a diskurzus az a hatalom, amelyet az emberek igyekeznek megkaparintani”. = FOUCAULT, Michel, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 870.
- 6 A nyelv viszonylagosságának tapasztalata ebben az értelemben már a romantika korában sem volt ismeretlen.
- 7 ISER, Wolfgang, *„Thalk like Whales: A Reply to Stanley Fish”*, *Diacritics*, 11, 1981, 84.
- 8 Ez megintcsak romantikus eredetű gondolat.
- 9 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 257.
- 10 Vö. ANGALOSI Gergely, *Impresszionista kritika a századeleji Magyarországon*, Orpheus, 1993, 128.
- 11 Pierre BOURDIEU 1992-ben napvilágot látott kötete (*Les règles de l'art: Genese et structure du champ litteraire*, Paris, Seuil, 1992) kétségeket sem hagy afelől, hogy az irodalom önállóságának Flaubert-hez, vagy Mallarméhoz fogható magyar híve a századelőn nem volt.
- 12 L. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái*, *Kortárs*, 1989, 8. sz., 157–166.
- 13 RADNÓTI Sándor, *Műelemzés és műbírálát, szigor és szolgálat*, Alföld, 1994, 2. sz., 38.
- 14 HARTH, Dietrich, *Fogalomalkotás az irodalomtudományban*, Helikon, 1976, 543.
- 15 Vö. ODORICS Ferenc, *Empirizmus vagy konstruktivizmus?* = DOBOS István–ODORICS Ferenc, *Beszédhelyzetben*, Bp., 1993, 131.
- 16 Csakis megerősíteni tudnám Deréky Pál ezzel kapcsolatos észrevételét: „sem az irodalom belső helyzete, sem a piaci állapotok nem teszik lehetővé uralkodó stílus, vagy akár konszenzus kialakulását, de azt sem, hogy bármiféle irányzatot »ki lehessen iktatni« az irodalomból.” = Tíz párhuzam (*A „legújabb irodalom kritikájáról”*), Nappali Ház, 1993, 3, 74.
- 17 Idézi DÁVIDHÁZI Péter, *A kritika vizsgálatának módszertani dilemmája*, *Korunk*, 1992, 8. sz., 71.
- 18 LUHMANN, Niklas, *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M., 1988.
- 19 FOUCAULT, Michel, i. m.
- 20 FRANK, Manfred, *A nyelv uralhatóságának határai – A beszélgetés mint a neostrukturizmus és a hermeneutika különbségének színtere*, *Literatura*, 1991, 347.

Németh G. Béla „Válogatott bibliográfiája” elé

Van egy nyilatkozata Németh G. Bélának (bibliográfiánkban a 456. tétel), s azzal kezdődik, miként találkozott először, még nagyon fiatalon, Babits Európai Irodalomtörténetével. Amit Babits könyvének eszméltető hatásáról mond, az ragadott meg különösen. Irigylem érte, hogy ilyen jó időben került a legjobb mester hatósugarába, akivel aztán félszázadon át nem eresztették el egymást.

Ennek felidézésével akartam kezdeni azt az esszét, amit a 70. születésnapját köszöntő Irodalomtörténet-különszámba ígértem Márai Sándor és József Attila kapcsolatáról. Az esszé azonban egyelőre nem készült el, mert fontosabbnak láttam, hogy *Válogatott bibliográfiája* összeállítását siettessem és segítsem (megrendeléssel, lektorálással, előszóval). Mielőtt a bibliográfiáról szólnék, válaszolnom kell a felötlő kérdésre mégis: mi közöm lehet nekem Németh G. Béla Babits Mihállyal való sorsdöntő találkozásához?

A szerencsés folytonosság olyan exemplumának tekintem ezt a találkozást, ami Németh G. Béla életére és művére egyaránt érvényes. Ellentétben az én könyvekkel történt legelső ismerkedésemmel, mely még kölyökkori emlék 1946-ból, amikor is a Révai Kiadónál megjelent a *Szegények iskolája* és a *Hunok Párizsban*, Márai és Illyés könyve került birtokomba. Kilenc-tízévesen, anélkül, hogy egyikből is értettem volna valamit, számarfülesre olvastam mindkettőt. Olvasni jól megtanultam, az irodalomról azonban nem sikerült megtudnom semmi utólag mitizálhatót. A Márai- és az Illyés-kötet emléke eleven maradt, de csak évtizedek irányított, késleltető kanyarai után találhattam vissza hozzájuk. Úgy éppen, mint azok, akik Németh G. Bélának nem lehetvén tanítványai, tanítását „magánúton”, a felfedezés kései és titkos örömével sajátították el. Mert magam is közülük való vagyok, tanúsíthatom: nem volt kevésbé felszabadító találkozás, mint az övé Babits Európai Irodalomtörténetével.

Az *El nem ért bizonyosság*, a szerkesztésében megjelent *Elemzések Arany lírájának első szakaszából* (1972)* A lírikus Zrínyit is befolyásolta. Németh G. Béla verselemzéseivel együtt, amelyek közül az *Adj már csendességet* kiemelése és magyarázata vagy *Az önmegszólító verstípusról* írt magisztrális tanul-

* Az Arany-szakirodalomnak az OSzK-ban ez a leggyakrabban keresett kötete. Azazhogy csak volt, mert szabadpolcon se híre, se hamva, s a raktár 1994. október 29-i információja szerint példánya onnan is eltűnt.

mány a régiség kutatóját is ösztönzően segíti. Hogy Zrínyi Feszület-himnuszának indító alaphelyzetében az önmegszólító verstípus meghatározó jellege jut kifejezésre: a megszólított és a megszólító a költő – ezt kimondani csak az ő tanulmánya után lehetett.

Amikor előkerültek Arany János Tasso-kötetének margójegyzetei, a *Zrínyi és Tasso* geneziséét kutatva mind jobban bele kellett merülnöm a kritikai kiadás ama két kötetébe, amelyekben Németh G. Béla Arany tanulmányait és szerkesztői éveinek termését tette közzé. Ez már nem titkos, hanem nyilvános és közös tanulás volt, mert a hallgatóimból szervezett Arany-szemináriummal együtt a több mint tíz éve stagnáló Arany-kritikai kiadás afféle kis pótkötetében („*Tisztelt Író Társ!*”, 1993) igyekeztünk igazolni Németh G. Béla hipotézisét, azt ti., hogy Arany két folyóiratában a szerkesztőnek még több ívnyi azonosítatlan glosszája, jegyzete lappang. Megtúrt vendégek lévén az Arany-filológiában, a volt Arany-szeminaristák most készülnek kivonulni belőle a Szépirodalmi Figyelő és a Koszorú annotált repertóriumával. Ha megjelenhet, nem kevésbé fontos segédeszköze lesz a kutatásnak, mint a Nyugat-repertórium.

*

Németh G. Béla műveinek a teljességet csak közelítő válogatott bibliográfiáját a Magyar Irodalomtörténeti Társaság rendelte meg a szombathelyi Berzsényi Dániel Megyei Könyvtár munkatársaitól, s egyidejűleg javasoltuk, hogy a Társaság kiadásában megjelenő Irodalomtörténet 1995. évi 1. száma Németh G. Bélának dedikáltassék. Azért kértük Szombathely városától a bibliográfiát, mert Németh G. Béla itt született 1925. február 17-én, jóllehet más városok és dunántúli tájak is, mindenekelőtt a történelmi Zala megye, fontos szerepet játszottak pályafutásának alakulásában.

Amikor 1994. január 21-én levélben arra kértem Németh G. Bélát, szíveskedjék elfogadni az Irodalomtörténet Keresztury-számának első szerzői helyére való meghívást, már arról is tájékoztathattam: Szombathelyen sikerült megállapodnunk Pallósiné Toldi Mártával, a Megyei Könyvtár igazgatónőjével, hogy szakbibliográfiák készítésében kiválóan jártas munkatársai az Irodalomtörténet 1995. február 17-ére megjelenő számában közreadják művei jegyzékét az első publikációtól 1994 őszéig. Köbölkuti Katalin, Székelyné Török Tünde és segítők: Nagyváradiné Nóra és Varga Eleonóra 1994. október közepére be is fejezték a 482 tételt számláló *Válogatott bibliográfiát*. Nemigen volt rajta mit lektorálni, mert a kutatás lehetőségeihez képest kitűzött célját megbízhatóan teljesítő munka; mindjárt el lehetett kezdeni két redakcióban való nyomdai kivitelezését. Készül belőle ugyanis egy külön szombathelyi

kiadás a Megyei Könyvtár bibliográfiai sorozatában (mint ahogy az Irodalomtörténet-beli Keresztury-bibliográfiának is volt zalaegerszegi kiadása).

A szombathelyi Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár természetesen továbbra is gondot visel Németh G. Béla megjelenő műveinek számontartására, egyszersmind folyamatosan korrigálja és kiegészíti a mostani *Válogatott bibliográfiát*.

*

Németh G. Béla 70. születésnapján a magyar irodalomtudomány legtekintélyesebb mai mesterét köszöntjük.

Köszönti első renden a szakma, a pályatársak és a tanítványok közössége.

És köszönti Németh G. Bélát minden magyartanár.

Immár köztudomású, hogy Társaságunk országos konferenciákkal és tájegységi rendezvényekkel, továbbá a Tanári Tagozat felállításával kezdeményezte a magyartanár-társadalom továbbképzésének és érdekvédelmének megszervezését. Ebbe a mára rendszeressé vált, az általános iskolától az egyetemig sokakat megmozgató munkába Németh G. Béla ez első hívó szóra bekapcsolódott. 1991-ben Esztergomban *Babits, a másik, a másképpen megújító*, 1992-ben Békéscsabán *Az Arany-kép főbb állomásai máig*, 1993-ban Csongrádon *A Nyugat utolsó évei*, 1994-ben Győrben *Tragikum az életrajzban, tragikum a költészetben (Radnóti Miklósról)* címmel tartott előadást. (Tanulmány-változataik az Irodalomismeretben olvashatók.) Ezeken az előadásokon rendszerint több száz fős hallgatósága volt, kik „csüggték ajkán szótlanul”, s tudták, hogy akit hallgatnak, nemcsak nekik, de értük beszél. Tudták, hogy tudja: tanárkollégáinkon múlik, hogy a középiskolában sikerül-e megalapozni az irodalom élményi befogadását; tudták, hogy tudja: ehhez a legnehezebb helyzetben lévő tanárréteghez nem leereszkedni kell az akadémikusi-professzori pulpitusról, hanem érdeklődő képviselőiket fel kell emelni az irodalomtudomány új eredményeinek befogadásához.

*

Még egyszer Németh G. Béla műveinek bibliográfiájára mutatok: minden rendű és rangú magyartanár megleli abban a neki rendelt tételeket, s túl a szakma önkörein, bárki érdeklődő épüléssel használhatja.

Köszönet érte szülővárosa könyvtárosainak.

Budapest, 1994. október 30.

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

NÉMETH G. BÉLA

Válogatott bibliográfia

Összeállította:
KÖBÖLKUTI KATALIN
SZÉKELYNÉ TÖRÖK TÜNDE

Az anyaggyűjtésben közreműködött:
Nagyváradai Nóra
Varga Eleonóra

Az anyaggyűjtés lezárva: 1994. szeptember 30.

I. ÖNÁLLÓ KÖTETEK ÉS ISMERTETÉSEIK

1. Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok. Bp. Magvető K., 1970. 749, [1] p. (Elvek és utak.)

Tart.: Arcok és pályák. Arany János. 7–41. [Ua.: 3. tétel, 62–96.; 13. tétel, 34–56.; 81. tétel.] Arany László. 42–166. [Ua.: 39. tétel.] Péterfy Jenő. 167–328. [Ua.: 51. tétel.] Beöthy Zsolt. 329–371. [Ua.: 55. tétel.] Jean Paul. 372–385. [Ua.: 75. tétel.] Hermann Hesse. 386–408. [Ua.: 58. tétel.] Ernst Barlach. Egy kiállítás alkalmából. 409–414. [Szépművészeti Múzeum.] [Ua.: 88. tétel.] Georg Heym. A nagyváros költője. 415–420. [Ua.: 86. tétel.] Gottfried Bennről s a mai német líráról – egy antológia ürügyén. 421–437. [Mai német líra. Vál., szerk. Hajnal Gábor.] [Ua.: 93. tétel.] Korszakok és problémák. A magyar századközép jellege és szakaszai. A népiesség kora – Bevezetés. 441–452. A magyar századvég szakaszai és jellege. A polgári realizmus kialakulásának kora – Bevezetés. 453–464. A századvégi Nyelvőr-vita. A népies provincializmus kialakulásához. 465–520. [Ua.: 42. tétel.] A „közepes ember” fölmagasztalása. A kiegyezés első polgári védirata az esztétikában. 521–541. [Rákosi Jenő tragikum c. vitairatáról.] [Ua.: 2. tétel, 50–68.; 100. tétel.] A magyar szimbolizmus kezdetének kérdéséhez. Nyelvi és stílusproblémák. 542–582. [Ua.: 30. tétel.] Egy kritikátörténetről – egy kritikátörténet előkészületei alkalmával. 583–600. [René Wellek: History of Modern Criticism.] [Ua.: 82. tétel.] Tanulmánykötetek és folyóiratok. Irodalomtörténetírásunk köznap gondjairól. 601–607. [Ua.: 95. tétel.] Gúnynev, szólás, szállóige. 608–618. [Ua.: 19. tétel.] Eszközök és világképek. Az önmegszólító verstípusról. 621–670. [József Attila.] [Ua.: 5. tétel, 5–70.; 9. tétel, 103–168.; 10. tétel, 5–70.; 13. tétel, 264–296.; 77. tétel.] Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról. 671–966. [Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 5. tétel, 241–277.; 9. tétel, 169–206.; 10. tétel, 241–277.; 13. tétel, 297–314.; 102. tétel.] Hasonlóság, hasonlat, példázat. Egy Babits-vers néhány tanulsága. 700–717. [Babits Mihály: Ősz és tavasz között.] [Ua.: 5. tétel, 189–210.; 10. tétel, 189–210.; 91. tétel.] Kölcsey: Elfojtódás. 718–728. [Kölcsey Ferenc.] [Ua.: 5. tétel, 102–115.; 10. tétel, 102–115.; 13. tétel, 374–380.; 99. tétel.] Vajda János: A vaáli erdőben. 729–737. [Ua.: 5. tétel, 177–188.; 10. tétel, 177–188.; 13. tétel, 381–387.; 105. tétel.] Utószó. 738–743. A tanulmányok keletkezési és

- megjelenési ideje és helye. 745–746.
- Ism.: ANTAL Gábor = ÉI, 1971. 2. 11.
- BARTA András = MNemz, 1971. febr. 21. 13.
- BARTA János = Alf, 1972. 4. 64–71.
- BODNÁR György = Törvénykeresők. Bp. Szépirod. K., 1976. 555–561.
- DANYI Magdolna = Újs, 1972. 81. 50.
- DÁVIDHÁZI Péter = Lit, 1977. 1. 137–147.
- FENYŐ István = Nagyv, 1971. 7. 1094–1096. [Ua.: FENYŐ István: Figyelő szemmel. Bp. Szépirod. K., 1976. 103–110.]
- KABDEBÓ Lóránt = Nszab, 1971. márc. 17. 7.
- KATONA Jenő = Ktáros, 1972. 1. 56.
- MIKLÓS Pál = Napj, 1971. 12. 10–11.
- PÓR Péter = Vság, 1971. 4. 108–110.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály = ItK, 1972. 3. 383–387.
- VERES András = Kort, 1971. 8. 1301–1306.
- VERES András = ALitt, 1972. 1–2. 211–218. [Németül.] [Ua. magyarul: VERES András: Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére. Bp. Magvető K., 1979. 447–461. (Elvek és utak.)]
2. Tragikum és történetfelfogás. A századvégi tragikum-vita. Bp. Akadémiai K., 1971. 126 p. (Irodalomtörténeti füzetek, 71.)
- Tart.: A vita jelentősége és jelentése. 5–8. Előzmények. 1. A tragikum kérdése: a közép-kelet-európai kritikai gondolkodás egyik gyűjtőpontja. 8–9. 2. Tragikum és történetfilozófia. 9–10. 3. Történetfilozófia és teleológia. 10–14. 4. Teleológia és kritika. 15–16. 5. Magyar helyzet. 17–19. Az egyes művek. I. Beöthy műve [Beöthy Zsolt.] 1. Beöthy művének jellege és jelentése. 20–21. 2. Beöthy forrásai, műveltségének, stílusának, egyéniségének néhány vonása. 21–26. 3. Egyéniség, bűn, világrend, kereszténység. 26–33. 4. Történeti fejlődés, közmeggyőződés, szervesség, nemzeti önelvűség. 33–37. 5. Tragikum és történelem, determinizmus és erkölcsi szabadság, katarzis és didaktika. 37–41. 6. Tragikumfelfogásának társadalmi-történeti jelentése; irodalmi, kritikai konzekvenciái; helye. 41–50. II. Rákosi műve [Rákosi Jenő.] 1. Jellege és alapgondolata. 50–51. [Ua.: 1. tétel, 522–524.] 2. A tragikum származtatása: az emberiség kettéosztása, tragikumra alkalmasok s tragikumra alkalmatlanok, nagyok és közepesek tá-

- borára. 52–53. [Ua.: 1. tétel, 524–525.] 3. A közepes ember viszonya a tragikushoz; a tragikum történeti szerepe. 53–54. [Ua.: 1. tétel, 525–527.] 4. Világrend és harmónia, bűn és büntetés, közember és tragikum. 54–57. [Ua.: 1. tétel, 527–530.] 5. Rákosi felfogásának történeti, társadalmi jelentése; a kiegészítő reformista polgár védírata. 57–59. [Ua.: 1. tétel, 530–531.] 6. Rákosi felfogása a kor nyugati áramlatai. 59–63. [Ua.: 1. tétel, 532–535.] 7. Az utánzás-elv kétféle jelentése; a művészet kettéosztása. 63–68. [Ua.: 1. tétel, 536–541] III. Péterfy tanulmányai [Péterfy Jenő.] 1. Keletkezés- és kiadáskörülményeik. 68–72. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 2. A tragikum lélektani származtatása és leírása; a tragikus érzés mint kiindulás. 72–75. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 3. A tragikum jelentése és szimbolikus jellege. 75–78. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 4. Tragikumfelfogásának életérzésbeli forrásai; a gyengeség, a veszélyeztetettség, a semmisség érzése. 78–80. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 5. Tragikumfelfogásának világképi indítékai. 80–82. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 6. Tragikumfelfogásának társadalmi alapja és jelentése: a prosperitás és hazugság ellentmondása, a kívül maradt tisztességesek tiltakozása. 82–84. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 7. Tragikumfelfogásának kritikátörténeti jelentősége és jelentése. 84–85. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 8. Új műfaji és tématípusok befogadása; a műfaji tipizálás és történeti periodizálás alapja: a megformálás. 85–86. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 9. A közös korélmény mint kiindulás és magyarázat; a művészet önelvű belső fejlődése; az érzéstörténet mint másik fő tipizálási és korszakolási szempont. 87–89. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 10. A mű önelvűségének követelménye. 89–92. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 11. Szakítás a harmónia-követelménnyel, az eszményítéssel és a liberális teológiával. 92–98. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] 12. A nagyobb reflektáltság a önirónia követelménye. 98–100. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] Összefoglalás. 101–105. [Teljes tanulmány: 113. tétel.] A három felfogás szembesítése és elhelyezése. 106–111. Könyvészet a vita kritikai visszhangja. 113–120. Névmutató. 121–123.
- Ism.: BARTA János = StudLittDebr, 1972. Tom. 10. 3–24. [Ua.: BARTA János: Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések. Bp. Akadémiai K., 1981. 338–357.]
- VERES András. = ALitt, 1972. 1–2. 211–218. [Németül.] [Ua. ma-

- gyarul: VERES András: Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére. Bp. Magvető K., 1979. 447–461. (Elvek és utak.)]
3. Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. Szépirod. K., 1971. 301 p. [Akadémiai disszertáció.]
- Tart.: Előszó. 5–10. A népiesség kora. A magyar századközép jellege és szakaszai. Bevezetés. 13–32. A korszak lírája és verses epikája. 33–35. Petőfi Sándor, 1823–1849. 36–61. [Ua.: 13. tétel, 5–22.] Arany János, 1817–1882. 62–96. [Ua.: 1. tétel, 7–41.; 13. tétel, 34–56.; 81. tétel.] A korszak többi költői. 97–103. A regény és a novella a népiesség korában. 104–106. Eötvös József, 1813–1871. 107–114. Jókai Mór, 1825–1904. 115–130. Kemény Zsigmond, 1817–1874. 131–139. A korszak többi regényírói. 140–143. A dráma a népiesség korában. 144–149. Madách Imre, 1823–1864. 150–163. Az értekező próza a népiesség korában. 164–174. A polgári realizmus kialakulásának korszaka. A magyar századvég szakaszai és jellege. Bevezetés. 177–192. A korszak epikája. 193–203. Mikszáth Kálmán, 1847–1910. 204–215. A korszak többi prózaírói. 216–238. A korszak lírája. 239–240. Vajda János, 1827–1897. 241–247. A korszak többi költői. 248–259. A korszak drámairodalma. 260–267. A korszak értekező prózája. 268–279. Időrendi áttekintés. Világirodalom. Magyar irodalom. 283–301.
- Ism.: AGÁRDI Péter = TársSz, 1972. 5. 107–109.
 ANTAL Gábor = ÉI, 1972. 11. 10.
 FEKETE Sándor = Vság, 1972. 5. 119–121. [Ua.: FEKETE Sándor: Számadás az ünnepről. Régi viták – mai megközelítésben. Bp. Magvető K., 1975. 231–235.]
 KABDEBÓ Lóránt = Napj, 1972. 11. 11.
 KULIN Ferenc = Nszab, 1972. jan. 25. 7.
 VERES András = ALitt, 1972. 1–2. 211–218. [Németül.] [Ua. magyarul: VERES András: Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére. Bp. Magvető K., 1979. 447–461. (Elvek és utak.)]
4. Létharc és nemzetiség. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok. Bp. Magvető K., 1976. 560, [1] p. (Elvek és utak.)
- Tart.: Létharc és nemzetiség. Az „irodalmi” értelmiség felső rétegének ideológiájához, 1867 után. 7–41. [Ua.: 13. tétel, 452–473.; 112.]

tétel.] A romantika alkonyán – a pozitívizmus árnyékában. A pozitívizmus néhány műfaji és poétikai következménye a lírában és a regényben. 42–84. [Ua.: 13. tétel, 394–420.; Rövidített változat: 138. tétel.] A kiábrándultság hanghordozása. A romantikát lezáró lírai forduló néhány vonása. 85–108. [Ua.: 13. tétel, 421–435.; 118. tétel.] Két korszak határán. Madách évfordulója. 109–152. [Madách Imre.] [Ua.: 13. tétel, 93–113.; 137. tétel.] A szabadságvágy és a determinációtudat kövei között. Friedrich Hebbel, a századközep lírikusa. 153–165. Az irodalomtörténeti pozitívizmus magyar mintaműve. Riedl Frigyes Arany-monográfiája. 166–195. [Arany János.] Egy gondolkozó arcképének változásai. Friedrich Nietzsche válogatott művei. 196–210. [Ua.: 13. tétel, 488–496.; 143. tétel.] Választás és vérség. Babits nemzettudatának néhány vonásáról. 211–224. [Babits Mihály.] [Ua.: 140. tétel.] A szaktudományba menekülő értelmiségi megmérése. Elias Canetti: Káprázat. 225–235. [Ua.: 136. tétel.] Fejezetek az irodalomkritika történetéből a kiegyezés után. 236–335. [Toldy István. 304–309. Arany László. 309–320. Asbóth János. 320–333.] A demokrácia, az egyéniség és a „kozmozopolitizmus” jegyében: a Figyelő és köre. A polgári realizmus kritikai kezdeményezőinek egy felemás csoportja. 336–390. [Ua.: kisebb változtatással: 94. tétel.] A rendszeres irodalomtörténeti munka első hazai folyóirata. A hetvenöt esztendő Irodalomtörténeti Közlemények. 391–413. [Ua.: 127. tétel.] A jozefinista illúzió fölillantása 49 után. A Pesti Napló kezdeti szakasza. 414–444. [Ua.: 40. tétel.] Arany folyóiratainak világirodalmi tájékozódásáról. 445–468. [Arany János. Szépirodalmi Figyelő. Koszorú.] [Ua.: 80. tétel.] Az ódához emelt dal. Petőfi: Itt van az ősz, itt van újra... 469–485. [Petőfi Sándor.] [Ua.: 5. tétel, 116–137.; 10. tétel, 116–137.; 13. tétel, 23–33.; 130. tétel.] A szenvedés verse. Az egyensúly művészete – az egyensúly megtartása. Babits: Balázsolás. 486–508. [Babits Mihály.] [Ua.: 5. tétel, 211–240.; 10. tétel, 211–240.; 12. tétel, 142–167.; 13. tétel, 194–207.; 162. tétel.] Tragikumba hajló tragikomikum. Bródy Sándor: Rembrandt eladja a holttestét. 509–517. [Ua.: 13. tétel, 388–393.; 125. tétel.] Barátság és alkotás. Kölcsey levelezésének néhány irányzati és jellemrajzi vonása. 518–534. [Kölcsey Ferenc.] [Ua.: 142. tétel.] Az elődök számbavételének haszna. Egy Kafka-előd a fekete-sárga birodalom alkonyán. 535–539. [Alfred Kubin.] [Ua.: 109. tétel.] Kafka

- kapcsán két kérdésről: értelmezni – vagy prófétálni? 540–543. [Werner Kraft: Suhrkamp.] A lázadás művészete századunk elején. Német grafika 1910–1930. 544–548. [Szépművészeti Múzeum.] [Ua.: 120. tétel.] Kihívás és felszólítás. Három német grafikus a századelőről. 549–552. [Käthe Kollwitz, George Grosz, Horst Strempel.] [Kulturális Kapcsolatok Intézete.] [Ua.: 110. tétel.] Szecesszióból az expresszionizmus felé. Egon Schiele – regényében. 553–556. [Siegfried Freiberg. Ihr werdet es sehen...] Utószó. 557–561.
- Ism.: ÁDÁM Péter = HungPEN, 1977. 18. 124–125.
 A[NTAL] G[ábor] = MNemz, 1977. febr. 27. 13.
 DÁVIDHÁZI Péter = Lit, 1977. 1. 137–147.
 EgyL, 1977. 2. 4.
 F[ALUS] R[óbert] = Nszab, 1976. nov. 2. 7.
 IMRE László = Ttáj, 1977. 11. 102–104.
 KABDEBŐ Lóránt = Kort, 1977. 9. 1497–1498.
 KISS Endre = MFilSz, 1978. 5. 692–695.
 KISS Ferenc = ÉL, 1977. 2. 10. [Ua.: KISS Ferenc: „Fölrepülni rajban...” Bp. Szépirod. K., 1984. 395–399.]
 KOROMPAY H. János = It, 1978. 3. 848–855.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő = Vság, 1977. 4. 100–103.
 PÓK Lajos = Kvilág, 1977. 2. 8.
 POMOGÁTS Béla = MH, 1976. dec. 5. 10. [Ua.: IrodSzle, 1977. 3. 278–279.]
 SÓTÉR István = Újl, 1977. 9. 96–99. [Ua.: SÓTÉR István: Félkör. Tanulmányok a XIX. századról. Bp. Szépirod. K., 1979. 593–598.; német nyelven: SÓTÉR István = ALitt, 1977. 3–4. 403–405.]
 VEKERDI László = ItK, 1978. 1. 112–117. [Ua.: Je, 1978. 6. 564–569.]
 WÉBER Antal = Kr, 1977. 3. 24–25.
 ZAPPE László = Nszab, 1977. febr. 2. 7.
5. 11 vers. Verselemzések, versértelmezések. Bp. Tankvk., 1977. 281 p.
 Tart.: Az önmegszólító verstípusról. 5–70. [Ua.: 1. tétel, 621–670.; 9. tétel, 103–168.; 10. tétel, 5–70.; 13. tétel, 264–296.; 77. tétel.] A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében. Balassi Bálint: Adj már csendességet... 71–101. [Ua.: 7. tétel, 234–258.; 10. tétel, 71–101.; 13. tétel, 358–373.; 190. tétel.] A fájdalom kiáltása. Kölcsey: Elfojtódás. 102–115. [Kölcsey Ferenc.] [Ua.: 1. tétel, 718–

728.; 10. tétel, 102–115.; 13. tétel, 374–380.; 99. tétel.] Az ódához emelt dal. Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra... 116–137. [Ua.: 4. tétel, 469–485.; 10. tétel, 116–137.; 13. tétel, 23–33.; 130. tétel.] Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében. Elegiko-óda, meditáló vers, epigrammatikus zárással. 138–176. [Arany János.] [Ua.: 7. tétel, 259–289.; 10. tétel, 138–176.; 13. tétel, 64–81.; 175. tétel.] A nyugalom vágyának egyetemesítése. Vajda János: A vaáli erdőben. 177–188. [Ua.: 1. tétel, 729–737.; 10. tétel, 177–188.; 13. tétel, 381–387.; 105. tétel.] Hasonlóság, hasonlat, példázat. Egy Babits-vers néhány tanulsága. 189–210. [Babits Mihály: Ősz és tavasz között.] [Ua.: 1. tétel, 700–717.; 10. tétel, 189–210.; 91. tétel.] A szenvedés verse. Babits: Balázsolás. 211–240. [Babits Mihály.] [Ua.: 4. tétel, 486–508.; 10. tétel, 211–240. 12. tétel, 142–167.; 13. tétel, 194–207.; 162. tétel.] Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról. 241–277. [Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 1. tétel, 671–699.; 9. tétel, 169–206.; 10. tétel, 241–277.; 13. tétel, 297–314.; 102. tétel.] Utószó: 279–281.

Ism.: BALOGH Ernő = Ttáj, 1978. 5. 90–92.

ERDŐDY Edit = HungÉrt, 1979. 1. 92–93.

JUHÁSZ Erzsébet = Híd, 1978. 5. 669–671.

KABDEBŐ Lóránt = Kort, 1978. 7. 1160–1162.

KARTAL Zsuzsa = MNemz, 1977. nov. 4. 4.

M[ÁTYÁS] I[stván] = Kvilág, 1977. 10. 4.

NOBEL Iván = PedSz, 1979. 5. 469–471.

REISINGER János = ÚjÍ, 1979. 12. 110–113. [Ua. német nyelven = ALitt, 1980. 1–2. 213–217.]

6. Az egyensúly elvesztése. A német romantika. Bp. Magvető K., 1978. 151, [1] p. (Gyorsuló idő.)

Tart.: 1. Nagy forduló vagy örök magatartás, visszatérő vagy korszakirány. 5–8. 2. Az ellentmondások hálójában – a fölöldő dialektika vágyában. 8–9. 2.a) A német polgári értelmiség visszás helyzete a párizsi forradalmak és a császárság korában. 9–12. 2.b) Ketősség a klasszicizmus emberi ideálképe és a megvalósuló polgári világ között. 12–15. 2.c) Kétség és kritika a létmagyarázó értelem erejével szemben. 16–20. 2.d) Küzdelem a klasszikáért – küzdelem a klasszika ellen. 21–28. 3.1. A „jénai” romantika: harc a lélek különböző területeinek, a tudat különböző mezőnyeinek új egységéért és egyensúlyáért. 28–66. 3.2. A „heidelbergi” ro-

mantika: kétélű közösségi megoldás: a nép és nemzet egyenlősítése és fölcserélése. 66–100. 3.3. A berlini romantika: öniróniából a szatirikus önkritika, nosztalgiából a túléreltség felé. 101–125. 3.4. A záró korszak: kismesterek „kisemberi” költészete: a romantika eszközeinek átformálása a realizmus céljaira. 126–144. 4. Összegzés: a német romantika az evilági ember lelki ellentmondásainak s dialektikus egyensúlytörekvéseinek művészete. 145–149.

Ism.: BATA Imre = Nszab, 1978. júl. 18. 7.

FÖLDÉNYI F. László = Vság, 1978. 10. 101–103.

SIPOS Lajos = Közn, 1979. 2. 13.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály = MH, 1978. aug. 27. 10.

SZÉLL Zsuzsa = Vil, 1979. 2. 120–123.

– vk – = Kr, 1979. 5. 37.

WALKÓ György = Nagyv, 1978. 10. 1563–1565.

7. Küllő és kerék. Tanulmányok. Bp. Magvető K., 1981. 650, [1] p. (Elvek és utak.)

Tart.: Integritás, ideológia, irodalom. Ideológia és irodalom néhány kérdése a kiegészítés után. 11–36. [Ua.: 13. tétel, 436–451.; 216. tétel.] Életképforma és regény. A Jókai-olvasás állomásai. 37–58. [Jókai Mór.] [Ua.: 13. tétel, 114–126.; 154. tétel.] A szerkesztő s a kritikus Arany. 59–69. [Arany János.] [Ua.: 13. tétel, 57–63.; 238. tétel.] Nagyváros, színház, színházkritika. Rákosi Jenő liberálnacionalista köre. 70–84. [Ua.: 220. tétel.] Defenzió a hatalom fogságában. Gyulai Budapesti Szemlé-je, a Budapesti Szemle Gyulaija. 85–115. [Gyulai Pál.] [Ua.: 152. tétel.] A magyar irodalomtörténetírás első iskolája. A Philológiai Közlöny és Heinrich. 116–149. [Heinrich Gusztáv.] [Ua.: 191. tétel.] A peremsors tudattörzítése. Védekező humor – kibékítő belátás: az értekező Reviczky. 150–172. [Reviczky Gyula.] [Ua.: 199. tétel.] A meditáló magányossága. Péterfy – görög tanulmányai tükrében. 173–189. [Péterfy Jenő. Elhangzott az Ókortudományi Társaság 1979. évi tavaszi ülésén.] [Ua.: 218. tétel.] A tragikum vállalása. Expresszionisztikus jegyek Ady kései költészetében. 190–205. [Ady Endre.] [Ua.: 180. tétel.] A románcostól a tragikusig. Műfajváltás és szemléletalakulás Kosztolányinál. 206–221. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: 205. tétel.] A „nemzeti klasszicizmus” mestere – a „nemzeti klasszicizmus” tanítványa. Horváth János és a XIX.

század. 222–233. [Elhangzott az Akadémia emlékülésén.] [Ua.: 13. tétel, 474–481.; 201. tétel.] A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében. Balassi Bálint: Adj már csendességet. 234–258. [Ua.: 5. tétel, 71–101.; 10. tétel, 71–101.; 13. tétel, 358–373.; 190. tétel.] Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében. Elegiko-óda, meditáló vers, epigrammatikus zárással. 259–289. [Arany János.] [Ua.: 5. tétel, 138–176.; 10. tétel, 138–176.; 13. tétel, 64–81.; 175. tétel.] Megvilágosodás és korforduló. A „heurékás” élményű vers és a századvég. 290–315. [Friedrich Nietzsche: Ecco homo. Komjáthy Jenő: A homályból.] [Ua.: 10. tétel, 299–330.; 232. tétel.] Interpretáció és elemzés. 316–327. [Ua.: 13. tétel, 350–357.; 157. tétel.] Művelődéstörténet – irodalomtörténet – történetírás. 328–339. [Ua.: 204. tétel.] Irodalomtudomány és közművelődés: mezőnyök, módszerek, mediátorok. 340–352. [Ua.: 451. tétel.] Vallás és költészet. A szimbolizmus befogadásának eszmei előkészítéséhez: a fél- és újkantiánus Fr. A. Lange költészetfelfogása. 353–374. [Ua.: 174. tétel.] A tragikum kérdése a pozitívizmus korában. 375–386. [Ua.: 210. tétel.] A speciális vizsgálódások szükségéről és jogosultságáról. 387–395. [Ua.: 236. tétel.] A tankönyvírás nyomorúsága. 396–407. [Ua.: 195. tétel.] Hit, illúziók nélkül. Károlyi Mihály könyve. 408–416. [Ua.: 13. tétel, 482–487.; 185. tétel.] Értékek közvetítője. Vázlat Rónay Györgyről. 417–422. [Ua.: 200. tétel.] Budapest az irodalomban. 423–440. [Ua.: 166. tétel.] A magyar irodalom története. 1849–1905. [Szerk. Király István, Pándi Pál, Sötér István.] 441–471. [Ua.: 63. tétel.] Kitérés és kizárulás. Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete. 472–483. [Ua.: 187. tétel.] Nyelv és stílus. Zolnai Béla könyve, Bp. 1957. 484–496. [Ua.: 45. tétel.] Kritikus számadás. Komlós Aladár könyve, Bp. 1977. 497–501. [Ua.: 188. tétel.] Az újragondolás és korrekció ösztöne. Barta János: Költők és írók, 1966. 502–508. [Ua.: 89. tétel.] Az életmű és személyiség rétegeinek kölcsönviszonya. Keresztury Dezső Arany-monográfiája, 1967. 509–514. [Ua.: 84. tétel.] József Attila élete és pályája 1923–1927. Szabolcsi Miklós: Érik a fény, 1977. 515–522. [Ua.: 208. tétel.] Megértő tárgyszerűség. Rába György: Szabó Lőrinc, 1972. 523–529. [Ua.: 161. tétel.] Magyar nyelvű Krleža-monográfia. Bori Imre: Miroslav Krleža, Újvidék, 1976. 530–533. [Ua.: 203. tétel.] A képzelet bátorsága – patetikus pózzal. André Malraux: Az obszidián fej, Bp. 1972. 534–537. [Ua.:

186. tétel.] Tanulmányok a magyar és finnugor nyelvtudomány történetéből. 538–541. [Ua.: 124. tétel.] Túl a szecesszió, az önismeret realitásának útján. Wyspiańsky-kiállítás Budapesten. 542–546. [Ua.: 211. tétel.] Századfordulói láttelek a művelt hazai értelmiség ízléséről. Szecessziós bútorkiállítás az Iparművészeti Múzeumban. 547–551. [Ua.: 173. tétel.] Egy nagy plasztikai kultúra alkotó emlékezete. G. Manzù kiállítása. 552–555. [Giacomo Manzù.] [Ua.: 153. tétel.] Martin Heidegger halálára. 556–561. [Ua.: 13. tétel, 497–500.; 170. tétel.] Búcsúszó Hajnal Anna sírjánál. 562–566. [Ua.: 179. tétel.] Zolnai Béla, 1890–1969. 567–572. [Ua.: 106. tétel.] Zimándi P. István, 1909–1973. 573–574. [Ua.: 141. tétel.] Rónay György, 1913–1978. 575–577. [Ua.: 206. tétel.] Az irodalomtudományi munka helyzetéről. 578–604. [Az összefoglalás az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának s az Oktatási Minisztériumnak felkérésére készült. Rövidített változat.] A XIX. századi irodalomtörténeti kutatások helyzetéről. 605–617. [Ua.: 178. tétel.] Egy dunántúli falu keresztnévanyaga 1790 óta. 618–645. [Ua.: 21. tétel.] Utószó. 646–651.
- Ism.: ANTAL Gábor = MTud, 1982. 5. 402–404.
 BALASSA Péter = ItK, 1985. 1. 119–123. [Ua.: BALASSA Péter: A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok, 1981–1986. Bp. Magvető K., 1987. 27–37.]
 BATA Imre = Nszab, 1981. máj. 12. 7.
 BUDAI Katalin = ÉI, 1981. 34. 10.
 FENYŐ István = ÚjJ, 1981. 12. 103–110.
 IMRE László = Som, 1982. 2. 102–104.
 KOVÁCS Kálmán = Kort, 1982. 4. 653–654.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő = Vság, 1981. 10. 104–106. [Ua.: KULCSÁR SZABÓ Ernő: Műalkotás – szöveg – hatás. Bp. Magvető K., 1987. 542–549. (Elvek és utak.)]
 RÁBA György = Je, 1982. 3. 271–276.
 SZAKOLCZAY Lajos = HungÉrt, 1983. 3–4. 137–139.
 SZEGEDY-MASZÁK Mihály = MH, 1981. júl. 24. 6.
 VEKERDI László = Ttáj, 1981. 11. 74–79.

8. A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitivizmus korában. A kiegyezéstől a századfordulóig. Bp. Akadémiai K., 1981. 428, [1] p. (Irodalomtudomány és kritika.)*

Tart.: Első szakasz: A keresés korszaka a kiegyezés után. I. Bevezetés.

1. Néhány elvi megjegyzés a tárgyról és a módszerről. 13–15. 2. A kritika, az értelmiség és az ideológia viszonyáról. 15–17. II. Az irodalom állapota 1867 körül, néhány vonással. 18–20. III. A keresés korszakának nemzedékei, csoportjai és irányai. 1. A szembenállás első mozdulata: nemzedéki megmozdulás a természetelvűség és a személyesség jegyében. 21–28. 2. A közönség az irodalom és kritika szemszögéből a kiegyezés utáni esztendőben. 28–29. a) Budapest új szerepe és olvasóközönsége. 29–32. A főváros értelmiségének rétegzettsége. 32–36. A birtokosság közömbössé válása az irodalom ügye iránt. 36–39. Újságolvasó közönség – irodalomolvasó közönség. 39–42. b) A világirodalmiság hiányérzete és vágya a fiatal értelmiségben. 43–49. 3. A hetvenes évek irányzati csoportjai. 49–51. a) Az etatisták csoportja. 51–53. A csoport pozitivistá tanultsága. 53–55. Felfogásuk pozitivista alapelemei: kiválasztódás, létharc, érdek, szervesség. 55–60. Viszonyuk a szocialista eszmékhez. 60–63. Irodalomeszmeny és pozitivizmus. 63–68. Három felfogástípus a csoportból: Toldy Istváné, Arany Lászlóé, Asbóth Jánosé. 68–92. b) A liberális polgári individualizmus hívei. A Figyelő, a fiatal polgári értelmiség lapja. 93–95. A lap szerzői színeképe; főbb kérdéskörei; felfogásuk a társadalom és a művészet jelenének kilátásairól. 95–100. Nemzeti elv és kozmopolitizmus; költő és nemzet; nemzeti költészet és provincializmus. 100–105. Világfájdalom, realizmus, eszményítés; disszonancia, determináció, lélektan; pozitivizmus, impresszionizmus, hangulat. 105–113. Költészet és tudomány; költészet és demokrácia. 113–116. Művelődéstörténet és összehasonlító irodalomtörténet. 116–119. Elméleti és ízlésbeli fáziskülönbségük: balsikerük a gyakorlati kritika terén; Endrődi kiemelése. 119–123. [Endrődi Sándor.] A Figyelő és a Budapesti Szemle viszonya; kapcsolódásuk Aranyhoz és elkülönülésük tőle; a Világrend-elvű eszményítés rombolása. 124–127. [Arany János.] c) A polgári térnyerés prakticitái. Politikai és társadalmi törekvé-

* A kötetben megjelent tanulmányok, tanulmányrészletek jelentős hányada olvasható N. G. B. más köteteiben, folyóirattanulmányaiban, azok hosszabb-rövidebb részeként, más összefüggésben. Ezért egybevetésüket nem tartottuk szükségesnek.

seik: expanzív polgári nacionálliberalizmusuk. 128–130. Pragmatizmusuk és utilitarizmusuk. 130–132. Kritika a polgári tematika s a polgári szórakoztatás szemszögéből. 132–136. d) Felelet a túlélő népnemzeti elv oldaláról: Gyulai magatartása. [Gyulai Pál.] A Szemle jellege és tekintélye. 136–139. A Szemle és a pozitivista tudományosság. 139–141. A Szemle társadalomképe: romantikus nemzeti liberalizmus. 141–143. Gyulai bírálatának eredete: egy ábrándhit foglya, csalódottja és hívője. 144–147. Gyulai dilemmája: színvonaligénye és érzéketlensége a kor problémái iránt. 147–151. [Gyulai Pál.] A liberális örökség tanúságtévője kései remekeiben. 151–157. e) A visszaszoruló polgári törkvések lehetősége: a szaktudományok pozitivista megalapozása és megerősítése. 157–160. f) A magyar irodalomtörténetírás első iskolája. Egyetemes Philológiai Közlöny. Kettős indulás; az első: magas igény és gyenge helyzetismeret: epigon megvalósulás. 161–164. A második alapítás; a reálpolitikus szervező, a szabadkőműves szellemű ember, a céltudatos szerkesztő: Heinrich. 164–166. [Heinrich Gusztáv.] Egy kitérő; válaszüton: interpretációs tudomány vagy csak textológiai filológia. 166–168. A Közlöny iskolázásának három fokozata; a tudományos kutatás európai fegyelmének és normáinak követelménye; a nemesi-nemzeti liberalizmus történelemigényének kiaknázása és átjatzása. 168–169. A hazai középkor-, a latinitás- s az irodalmi-művelődéstörténeti kutatások fellendítése. 170–172. A súlypont végleges áthelyezése a magyar irodalom anyagföltárására és kritikájára s a magyar irodalom művelődéstörténetére. 172–173. A Közlöny tudományosságának arculata; viszonya az előd és kortárs publikációs típusokhoz. 173–175. Heinrich történet- és tudományszemléletének nyugati rokonai. 175–176. [Heinrich Gusztáv.] Az uralkodó hazai felfogások és a Közlöny; Toldy és Heinrich; az Arany-kör és Heinrich. 176–179. [Toldy Ferenc, Heinrich Gusztáv.] A keretek megteremtője: a tudományszervező, a tudós nevelő, a módszerkövetítő, a felkészítő. 180–182. Összegzés: Wissenschaft eines Unpolitischen? – Wissenschaft eines Halbpolitischen. 182–184. Második szakasz: Kísérlet a kiegyensúlyozásra: a tragikum-vita. I. Viszonylagos stabilizálódás – viszonylagos prosperitás. 187–190. II. Beöthy műve [Beöthy Zsolt.] Beöthy művének jellege és jelentése. 191–192. Beöthy forrásai, műveltségének, stílusának, egyéniségének né-

hány vonása. 192–196. Egyéniség, bűn, világrend, kereszténység, gondviselés. 196–201. Történeti fejlődés, közmeggyőződés, szervezés, nemzeti önelvűség. 201–204. Tragikum és történelem, determinizmus és erkölcsi szabadság, katarzis és didakszis. 204–207. Tragikumfelfogásának társadalmi-történeti jelentése; irodalmi kritikai konzekvenciái; helye. 207–213. III. Rákosi műve [Rákosi Jenő.] Jellege és alapgondolata. 214–215. A tragikum származtatása: az emberiség kettéosztása tragikumra alkalmasok s tragikumra alkalmatlanok, nagyok és közepesek táborára. 215–216. A közepes ember viszonya a tragikushoz; a tragikum történeti szerepe. 216–217. Világrend és harmónia, bűn és büntetés, közember és tragikum. 217–219. Rákosi felfogásának történeti, társadalmi jelentése; a kiegyező reformista polgár védírata. 219–220. Rákosi felfogása s a kor nyugati áramlatai. 220–224. Az utánczás-elv kétféle jelentése; a művészet kettéosztása. 224–228. IV. Péterfy tanulmányai [Péterfy Jenő.] Keletkezés- és kiadáskörülményeik. 229–231. A tragikum lélektani származtatása és leírása; a tragikus érzés mint kiindulás. 232–234. A tragikum jelentése és szimbolikus jellege. 234–236. Tragikumfelfogásának életérzésbeli forrásai; a gyengeség, a kiszolgáltatottság, a veszélyeztetettség, a semmisség érzése. 236–238. Tragikumfelfogásának világképi indítékai. 238–239. Tragikumfelfogásának társadalmi alapja és jelentése: a prosperitás és hazugság ellentmondása, a kívül maradt tisztességesek tiltakozása. 239–241. Tragikumfelfogásának kritikátörténeti jelentősége és jelentése. 241–242. Új műfaji és témátípusok befogadása; a műfaji tipizálás és történeti periodizálás egyik lehetséges alapja: a megformálás. 242–243. A közös korélmény különbsége mint kiindulás és magyarázat; a művészet önelvű belső fejlődése; az érzéstörténet mint másik fő tipizálási és korszakolási szempont. 243–245. Az esztétikai jelenség önelvűségének követelménye. 245–247. Szakítás a harmónia-követelménnyel, az eszményítéssel és a liberális teleológiával. 247–251. A nagyobb reflektáltság s az önirónia követelménye. 252–257. V. A három felfogás szembesítése és elhelyezése. 258–261. Harmadik szakasz: A kizárultak korszaka. I. Erőtlen társadalmi inspiráció a kritikában – erős irodalmi művelődés a társadalomban. 265–271. II. A korszak jelentősebb irodalmi gondolkodóinak felfogása. 1. Az individualitás messzianizmusa – az individualitás desperációja: Reviczky Gyula. 272–

273. A kinyilvánítás gesztusa; az egyetemes kérdések és a végleges válaszok naiv embere; eszmék és tételek gondolkodás helyett. 273–276. Belátás és eszmélkedés, humor és magatartás; belátás és gondolkodástörténet, humor és művészet. 276. A tapasztalati s az eszméleti szubjektivizmus egybefonódása a meghatározottság szorításában. 277–278. A determináció szorítása s a kitörés kísérlete az alanyiség, a személyesség s az egyéniség irányában. 278–280. A belső igazság igénye, az értékteremtés vágya; Schopenhauer védelme és korrekciója. 280–281. [Arthur Schopenhauer.] Pesszimizmus és Világrend; pesszimizmus és ellenzékiesség, humor és fölülemelkedés. 281–282. A közvetítő mezőny hiánya az egyetemes „örök” emberi tulajdonságok és a konkrét történeti viszonyok között. 282–284. A nemzeti liberális eszmék nullpontja, az individualista liberális magatartás origója. 284–286. A belátó humor mozgásteret: a személyiség érzelmi védelme s a különállás kijelentése. 286–287. 2. Menekülés a magány patológiájából a történeti és alkotói determinizmus fatalizmusába: Bodnár Zsigmond. 287. Az alulról jött nem alkalmazkodó keserves életútja. 287–288. Reménytelen szerkesztő, az aufklärista hagyomány s a szcientizmus jegyében. 288–289. Történelembölcselete: a pozitivizmus korrekciója újhegeliánus elemekkel. 289–292. Irodalomszemlélete, műfaj- és irányzatelmélete az akció–reakció elve alapján. 292–293. Intellektusának esése – agresszivitásának emelkedése; utolsó föl villanásai; az örök körforgás elve. 293–295. 3. Az esztétikai autonómiáért, egy evolúciós történetfilozófia jegyében: Péterfy Jenő. A nagy európai s hazai esztétikai örökség birtokosa. 295–296. Indulása: zenekritikái; a még hiányzó összpontosítás. 296–297. Dramaturgiai felfogása; a folyton átfogalmazandó műfaj; a konfliktus lélektani volta. 297–298. Törvényszerű és véletlen; törvényszerű és dialektika. 299–300. Bölcseleti, világnézeti tájékozódásának művelődési forrásai s társadalmi indítékai. 300–302. Különbsége magyar elődeihez képest. 302–303. Kritikusi módszere: beleélés és síkváltás; egy a nézők közül: szerepjátszás. 304–305. Esszéi Eötvösről, Keményről és Jókairól: sors és személyiség valóságtörvényei, történetiségükben esztétikai módon megragadva. 305–310. [Eötvös József, Kemény Zsigmond, Jókai Mór.] Esszéstíljének egyensúlyjátéka: a szigorú tárgyiség s a fegyelmezett önkifejezés ötvözete. 311–312. Viszonya Taine-hez, a pozitivizmushoz s Rankéhoz.

313–314. [Hippolyte Taine, Leopold Ranke.] Európai együteműsége: a neo-irányzatok rokona. 314–316. Viszonya a Budapesti Szemléhez s kortársaihoz: a menedék elfogadása a liberalizmus jegyében. 316–318. Magányossága; küzdelme az éltető társasságért; rezignációja. 318–323. 4. Az irodalomtörténeti pozitivizmus magyar mintaműve: Riedl Frigyes Arany-monográfiája. [Riedl Frigyes: Arany János.] Az esszé Riedlnél: az egyeztetés műfaja. 323–324. Szemléletének első góca: Gyulai öröksége. 325–327. [Gyulai Pál.] Szemléletének második góca: „a század pesszimizmusa”. 327–328. Egy kitérő: néhány adalék Riedl élethangulatához és egyéniségéhez. 328–330. Pesszimizmus és pozitivizmus. 330–331. Védekezés és beilleszkedés. 331–333. Az egység sugalmának eszközlői. 333. Egy közbevetés: Riedl és Taine viszonyáról. 333–334. [Hippolyte Taine.] Életképszerűség és axiomatikuság, stílkeverés és összehasonlítás. 335–337. Jellemrajz és műelemzés. 337–339. Az Arany-irodalom és Riedl, a közönség és Riedl. 339–341. Kitekintés az Arany-könyvből a pálya egészére. 341–344. 5. Kísérlet a kisajátított evolúciós tanok „természettölcseleti” meghaladására: Palágyi Menyhért. Ellenzékiek és újtók harcos fegyvertársa a kritikában, retrográd nézetek előfutára az elméleti gondolkodásban. 344–345. Filozofikus, természettudományos műveltsége, kritikai ösztöne, szövetségkeresése, szervező hajlama. 345–346. Küzdelme új irodalomtörténeti értékrendért s új kritikai értékszempontokért a városiasság, filozofikusság és közéletiség jegyében. 346–348. „Örök törvények” keresése az individualításban a kisajátított történeti s közösségi „igazságok” helyébe. 348–351. 6. A bölcseleti reflektáltság s a személyes hitelű gondolatiság jegyében az előíró kritika ellen: Komjáthy Jenő. 351–353. 7. A morális ítélezés sérelmi indulattá torzulása: Tolnai Lajos. 353–356. 8. A rendszeres irodalomtörténeti munka első hazai folyóirata. Irodalomtörténeti Közlemények. 356. A közvélekedés igazsága és veszélyei. 356–358. A lap tárgyi történetének vázlatos főbb mozzanatai. 358. A lap alapításának helyzete: küzdelem az értelmiségért. 358–359. Balagi bukása: a nemzetkarakterológiai szellemű tárgytörténet erőfőlnye. 359–360. [Balagi Aladár.] A „névtelenek” folyóirata, a részletkutatások gyűjtőpontja. 360–362. A két mentor: Heinrich és Szilády. 362–365. [Heinrich Gusztáv, Szilády Áron.] A művelődéstörténet, nemzetjellemtan, pozitivizmus és filológia Szilády

szemléletében. 365–366. Szilády módszere; tanultság és egyéni invenció. 366–367. Szilády szemléletének szelektáló szerepe. 367–368. Heinrich tudósi egyéniségének néhány vonása. 368–369. A magyar tárgytörténet kialakítója. 369–371. A folyóirat további szerepe a magyar irodalomtudományban. 371–373. 9. Konzervatív szintézis, a kiválasztódástan, a nemzetkarakterológia, a restaurációs liberalizmus jegyében: Beöthy Zsolt. A birtokosi rend művelődési-irodalmi reprezentálója. 373–374. A kezdő kritikus és irodalomtörténész: a tehetséges tárgyszerű tájékoztató. 374–377. Szintézisének kettős alapja: a romantikus nemzetjellemtani küldetéstudat és a pozitivista kiválasztódástan. 377–378. A magyar lélek, a magyar faj alaptulajdonságai. 378–379. Felfogásának társadalmi-közéleti mozgatója: a Nemzeti egység. 379–380. Történelem- és irodalomszemléletének nacionalizmusa: az elválasztó nemzeti különlényeg előtérbe állítása. 380–382. Az előíróan normatív nemzetjellemtan hatása a nemzeti értékrend és művelődés alakításában. 382–384. III. A közönség és kritika, a társadalom és művelődés fölkészítése a nyílt konfrontációkra. 385–393. Irodalom. 395–411. Die wichtigsten literaturkritischen Strömungen in Ungarn in dem Zeitalter des Positivismus. Zusammenfassung. 413–421. Névmutató. 423–429.

Ism.: FALUS Róbert = Nszab, 1981. szept. 15. 7.

MÁTYÁS [István] = Nszava, 1981. szept. 10. 6.

POMOGÁTS Béla = Közn, 1981. 42. 25.

SÓTÉR István = Kort, 1982. 4. 648–652. [Ua. német nyelven = ALitt, 1982. 3–4. 423–428.]

SZABÓ Zoltán = NyelvIrodKözl, 1982. 1–2. 169–171.

SZAJBÉLY Mihály = HungÉrt, 1983, 3–4. 139–141.

VERES András = ItK, 1985. 1. 116–119.

9. 7 kísérlet a kései József Attiláról. Bp. Tankvk., 1982. 260 p.

Tart: A pszichologizmus ellen, a pszichológia mellett. József Attila kritikai és elméleti gondolkodásának néhány vonása. 5–34. [Ua.: 13. tétel, 250–263.; 235. tétel.] A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája. 35–69. [Ua.: 11. tétel, 314–341.; 13. tétel, 232–249.; 227. tétel.] A semmi sodra ellenében. Egy, a kései József Attila költészetében fontos kérdéskör. 70–102. [Ua.: 237. tétel.] Az önmegszólító verstípusról. 103–168. [Ua.: 1. tétel, 621–670.; 5. tétel, 5–70.; 10. tétel, 5–70.; 13. tétel, 264–296.;

77. tétel.] Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról. 169–206. [Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 1. tétel, 671–699.; 5. tétel, 241–277.; 10. tétel, 241–277.; 13. tétel, 297–314.; 102. tétel.] A klasszikus óda megújításának mesterpéldája. József Attila: A Dunánál. 207–228. [Ua.: 10. tétel, 357–373.; 11. tétel, 342–359.; 13. tétel, 315–325.; 248. tétel.] Az imitációs versalkotás egy példája. Az a szép, régi asszony. 229–254. [Ua.: 10. tétel, 331–356.; 11. tétel, 360–381.; 13. tétel, 326–338.; 246. tétel.] Utószó. 255–259.

Ism.: DÉSI Ábel = 7Nap, 1982. 42. 13.

FÜLÖP László = It, 1984. 1. 177–181.

GYERTYÁN Ervin = Kr, 1983. 6. 30–31.

MAGYARI Imre, D. = Közn, 1982. 36. 13.

TAMÁS Attila = ItK, 1984. 2. 253–255.

TVERDOTA György = HungÉrt, 1984. 3–4. 132–133.

10. 11+7 vers. Verselemzések, versértelmezések. 2. bőv. kiad. Bp. Tankvk., 1984. 423 p.

Tart.: Az önmegszólító verstípusról. 5–70. [József Attila.] [Ua.: 1. tétel, 621–670.; 5. tétel, 5–70.; 9. tétel, 103–168.; 13. tétel, 264–296.; 77. tétel.] A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében. Balassi Bálint: Adj már csendességet... 71–101. [Ua.: 5. tétel, 71–101.; 7. tétel, 234–258.; 13. tétel, 358–373.; 190. tétel.] A fájdalom kiáltása. Kölcsey: Elfojtódás. 102–115. [Kölcsey Ferenc.] [Ua.: 1. tétel, 718–728.; 5. tétel, 102–115.; 13. tétel, 374–380.; 99. tétel.] Az ódához emelt dal. Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra... 116–137. [Ua.: 4. tétel, 469–485.; 5. tétel, 116–137.; 13. tétel, 23–33.; 130. tétel.] Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében. Elegiko-óda, meditáló vers, epigrammatikus zárással. 138–176. [Arany János.] [Ua.: 5. tétel, 138–176.; 7. tétel, 259–289.; 13. tétel, 64–81.; 175. tétel.] Az elégiába forduló dal. Vajda János: A vaáli erdőben. 177–188. [Ua.: 1. tétel, 729–737.; 5. tétel, 177–188.; 13. tétel, 381–387.; 105. tétel.] Hasonlóság, hasonlat, példázat. Egy Babits-vers néhány tanulsága. 189–210. [Babits Mihály: Ősz és tavasz között.] [Ua.: 1. tétel, 700–717.; 5. tétel, 189–210.; 91. tétel.] A szenvedés verse. Szertartásemlék mint versváz és verskeret. Babits: Balázsolás. 211–240. [Babits Mihály.] [Ua.: 4. tétel, 486–508.; 5. tétel, 211–240.; 12. tétel, 142–167.; 13. tétel, 194–207.; 162. tétel.] Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról. 241–277. [Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 1. tétel, 671–

699.; 5. tétel, 241–277.; 9. tétel, 169–206.; 13. tétel, 297–314.; 102. tétel.] A fragment fölénye. Arany János: Balzsam-csepp; Még ez egyszer. 278–298. [Ua.: 11. tétel, 52–68.; 13. tétel, 82–92.; 262. tétel.] Megvilágosodás és korforduló. Két heurisztikus élményű vers. Friedrich Nietzsche: Ecce homo; Komjáthy Jenő: A homályból. 299–330. [Ua.: 7. tétel, 290–315.; 232. tétel.] Az imitációs versalkotás egy példája. József Attila: Az a szép régi asszony. 331–356. [Ua.: 9. tétel, 229–254.; 11. tétel, 360–381.; 13. tétel, 326–338.; 246. tétel.] A klasszikus óda újraalkotása. József Attila: A Dunánál. 357–378. [Ua.: 9. tétel, 207–228.; 11. tétel, 342–359.; 13. tétel, 315–325.; 248. tétel.] Az életremény és halálhívás vitája. Radnóti Miklós: Erőltetett menet. 379–393. [Ua.: 11. tétel, 382–393.; 265. tétel.] Az Apokalipszis közelében. Egy ősi műfaj újraalkotása. Pilinszky: Apokrif. 394–419. [Pilinszky János.] [Ua.: 11. tétel, 432–452.; 257. tétel.] Utószó. 420–423.

Ism.: CSAPODY Miklós = HungÉrt, 1986. 3–4. 143–144.

KOVÁCS Sándor Iván = Nszab, 1985. ápr. 16. 7.

11. Századutóról – századelőről. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok. Bp. Magvető K., 1985. 612, [1] p. (Elvek és utak.)

Tart.: Kérdések a Buda halála körül. 7–39. [Arany János.] [Ua.: 263. tétel.] A Vadrózsa-pör és Arany. 40–51. [Arany János.] [Ua.: 269. tétel.] A fragment fölénye. 52–68. [Arany János.] [Ua.: 10. tétel, 278–298.; 13. tétel, 82–92.; 262. tétel.] A szigorú nemzeti költő. 69–78. [Arany János.] [Ua.: 268. tétel.] A személyiség mint érték a századvég magyar lírájában. 79–100. [Komjáthy Jenő.] [Ua.: 13. tétel, 143–155.; 278. tétel.] Az eszmélkedő, kései Mikszáth. 101–128. [Mikszáth Kálmán.] [Ua.: 13. tétel, 127–142.; 245. tétel.] A válságba jutott kisember írója: Petelei István. 129–138. [Ua.: 255. tétel.] „Az én falum” írója – „Az én falum” világa. 139–160. [Gárdonyi Géza: Az én falum.] [Ua.: 243. tétel.] Az élet profán liturgiája. Tömörkény István. 161–180. [Ua.: 242. tétel.] A lektűr magyar mestere. Herczeg Ferenc. 181–202. [Ua.: 249. tétel.] Egy vidékies „aetas aurea” múzeumának óre: Eötvös Károly. 203–219. [Ua.: 259. tétel.] Szemközt egy legendával. Justh Zsigmond epikája. 220–236. [Ua.: 254. tétel.] Világkép és irodalomfölfogás Babits irodalomtörténetében. 237–264. [Babits Mihály. Akadémiai székfoglaló, elhangzott 1983. máj. 23-án.] [Ua.: 12. tétel, 3–31.; 13. tétel, 156–171.; 281. tétel.] Babits Mihály: Mint

- különös hírmondó. Szerep, vállalás, identifikáció. 265–281. [Ua.: 12. tétel, 102–122.; 13. tétel, 172–182.; 274. tétel.] Babits, a szabadtó. 282–291. [Babits Mihály.] [Ua.: 12. tétel, 168–177.; 270. tétel.] Az elgondolhatatlan álorcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadás-ában. 292–313. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: 13. tétel, 208–221.; 282. tétel.] A kimondás törvénye. A kései József Attila világképéről és poétikájáról. 314–341. [Ua.: 9. tétel, 35–69.; 13. tétel, 232–249.; 227. tétel.] A klasszikus óda megújításának mesterpéldája. József Attila: A Dunánál. 342–359. [Ua.: 9. tétel, 207–228.; 10. tétel, 357–378.; 13. tétel, 315–325.; 248. tétel.] Az imitációs versalkotás egy példája. József Attila: Az a szép, régi asszony. 360–381. [Ua.: 9. tétel, 229–254.; 10. tétel, 331–356.; 13. tétel, 326–338.; 246. tétel.] A halálhívás és életremény vitája. Radnóti Miklós: Erőltetett menet. 382–393. [Ua.: 10. tétel, 379–393.; 265. tétel.] Erkölcsi autonómia – művészi autonómia. A Puszták népe műfaji kérdéseiről. 394–412. [Illyés Gyula.] [Ua.: 13. tétel, 339–349.; 260. tétel.] A magatartás kiküzdésének drámai versei. Illyés drámai monológjai. 413–424. [Illyés Gyula.] [Ua.: 273. tétel.] A termékeny nyugtalanság költője. Szabó Lőrincről, röviden. 425–431. [Ua.: 239. tétel.] Az Apokalipszis közelében. Pilinszky János: Apokrif. 432–452. [Ua.: 10. tétel, 394–419.; 257. tétel.] Németh Lászlóról – az „Utolsó széttekintés” alkalmán. 453–467. [Ua.: 252. tétel.] Egy gazdag táj gazdag költő fia. Simon Istvánról. 468–482. [Ua.: 258. tétel.] A tudatos életműalkotás jegyében. Sőtér István, a tudós. 483–499. [Ua.: 279. tétel.] A magyar irodalom karakteréhez. A vers és próza aránya. 500–516. [Elhangzott az első Hungarológiai konferencián.] [Ua.: 250. tétel.] A művelődéstörténet időszerűségének, mibenlétének, oktatásának néhány kérdéséről. 517–560. [Ua.: 266. tétel.] A kiegyezéskori pozitivisták irodalomkritika művelődési és társadalmi előzményei. 561–613.
- Ism.: A[LEXA] K[ároly] = HungÉrt, 1987. 3–4. 117–118.
 ANTAL Gábor = MNemz, 1986. máj. 12. 7.
 BODNÁR György = ÚjÍ, 1987. 3. 111–112.
 IMRE László = Alf, 1987. 1. 87–90.
 KOZMA Dezső = NyelvIrodKözl, 1988. 1. 83–84.
 KULCSÁR SZABÓ Ernő = Vság, 1987. 1. 102–107.
 LIPTAY Katalin = Kvilág, 1985. 7. 3.
 LŐRINCZY Huba = ItK, 1986. 6. 710–714. [Ua.: Palócföld, 1986. 5. 79–83.]

- NEMES István = Je, 1986. 11. 1051–1054.
 POMOGÁTS Béla = MH, 1986. márc. 7. 8.
 RÓNAY László = ÚjT, 1986. 31. 17.
 TAMÁS Attila = It, 1987–1988. 1. 137–141.
 WÉBER Antal = Kr, 1986. 7. 33–34.
12. Babits, a szabadító. Bp. Tankvk., 1987. 178 p. [Babits Mihály.]
 Tart.: Világkép és irodalomfelfogás Az európai irodalom történetében. 3–31. [Ua.: 11. tétel, 237–264.; 13. tétel, 156–171.; 281. tétel.] Az Erősz teljességének vágya. Tisztázó vallomás Babits Timár Virgil fia című regényében. 32–46. [Ua.: 297. tétel.] A látszatlét világa – s a kitörés kísérlete. Babits: Halálfiái. 47–73. [Ua.: 301. tétel.] Mindenütt csak kék az ég... Az egyetemesség és viszonylagosság költői élménye a fiatal Babitsnál. 74–101. [Ua.: 312. tétel.] Mint különös hírmondó... Szerep, vállalás, identifikáció. 102–122. [Ua.: 11. tétel, 265–281.; 13. tétel, 172–182.; 274. tétel.] Ősz és tavasz között. Hasonlóság, hasonlat, példázat. 123–141. [Ua.: 13. tétel, 183–193.; 115. tétel.] A szenvedés verse. Balázsolás. 142–167. [Ua.: 4. tétel, 486–508.; 5. tétel, 211–240.; 10. tétel, 211–240.; 13. tétel, 194–207.; 162. tétel.] Babits, a szabadító. 168–177. [Ua.: 11. tétel, 282–291.; 270. tétel.]
 Ism.: MADARÁSZ Imre = Közn, 1987. 20. 14.
 O[RLOVSZKY] G[éza] = HungÉrt, 1989. 3–4. 434–435.
 [RÓNAY László] r. l. = ÚjEmb, 1987. 31. 6.
 TARJÁN Tamás = Nszab, 1987. ápr 7. 7.
 VALACZKA András = Vig, 1988. 4. 314–315.
13. Hosszmetszetek és keresztmetszetek. Bp. Szépirod. K., 1987. 513 p.
 Tart.: Petőfi Sándor. 5–22. [Ua.: 3. tétel, 36–61.] Az ódához emelt dal. Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra... 23–33. [Ua.: 4. tétel, 469–485.; 5. tétel, 116–137.; 10. tétel, 116–137.; 130. tétel.] Arany János. 34–56. [Ua.: 1. tétel, 7–41.; 3. tétel, 62–96.; 81. tétel.] A szerkesztő s a kritikus Arany. 57–63. [Arany János.] [Ua.: 7. tétel, 59–69.; 238. tétel.] Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében. Arany János: Évek, ti még jövődó évek... Elegiko-óda, meditáló vers epigrammatikus zárással. 64–81. [Ua.: 5. tétel, 138–176.; 7. tétel, 259–289.; 10. tétel, 138–176.; 175. tétel.] A fragment fölénye. Arany János: Balzsamcsepp. Még ez egyszer... 82–92. [Ua.: 10. tétel, 278–298.; 11. tétel, 52–68.; 262.

tétel.] Két korszak határán. Madách évfordulójára. 93–113. [Madách Imre.] [Ua.: 4. tétel, 109–152.; 137. tétel.] Életképforma és regény. A Jókai-olvasás állomásai. 114–126. [Jókai Mór.] [Ua.: 7. tétel, 37–58.; 154. tétel.] Az eszmélkedő, kései Mikszáth. Novel-laművészetének korszakilletékessége. 127–142. [Mikszáth Kálmán.] [Ua.: 11. tétel, 101–128.; 245. tétel.] A személyiség mint értékcel a századvég magyar lírájában. 143–155. [Komjáthy Jenő.] [Ua.: 11. tétel, 79–100.; 278. tétel.] Világkép és irodalomfölfogás Babits Az európai irodalom története című művében. 156–171. [Babits Mihály.] [Ua.: 11. tétel, 237–264.; 12. tétel, 3–31.; 281. tétel.] Szerep, vállalás, identifikáció. Babits Mihály: Mint különös hírmondó. 172–182. [Ua.: 11. tétel, 265–281.; 12. tétel, 102–122.; 274. tétel.] Hasonlóság, hasonlat, példázat. Babits Mihály: Ősz és tavasz között. 183–193. [Ua.: 12. tétel, 123–141.; 115. tétel.] Liturgikus emlék mint tárgyiasító versszerkezet és verskeret. Babits Mihály: Balázsolás. 194–207. [Ua.: 4. tétel, 486–508.; 5. tétel, 211–240.; 10. tétel, 211–240.; 12. tétel, 142–167.; 162. tétel.] Az elgondolhatatlan álorcái. Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál. 208–221. [Kosztolányi Dezső: Számadás.] [Ua.: 11. tétel, 292–313.; 282. tétel.] Játék, feltételeesség, keresés. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme. 222–231. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: 307. tétel.] A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája. 232–249. [Ua.: 9. tétel, 35–69.; 11. tétel, 314–341.; 227. tétel.] A pszichologizmus ellen, a pszichologizmus mellett. József Attila kritikai és elméleti gondolkodásának néhány vonása. 250–263. [Ua.: 9. tétel, 5–34.; 235. tétel.] Az önmegszólító verstípusról. 264–296. [József Attila.] [Ua.: 1. tétel, 621–670.; 5. tétel, 5–70.; 9. tétel, 103–168.; 10. tétel, 5–70.; 77. tétel.] Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról: az idő- vagy létszembesítő versről. 297–314. [Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 1. tétel, 671–699.; 5. tétel, 241–277.; 9. tétel, 169–206.; 10. tétel, 241–277.; 102. tétel.] A klasszikus óda megújításának mesterpéldája. József Attila: A Dunánál. 315–325. [Ua.: 9. tétel, 207–228.; 10. tétel, 357–378.; 11. tétel, 342–359.; 248. tétel.] Az imitációs versalkotás egy példája. József Attila: Az a szép, régi asszony. 326–338. [Ua.: 9. tétel, 229–254.; 10. tétel, 331–356.; 11. tétel, 360–381.; 246. tétel.] Erkölcsi autonómia – művészi autonómia. A Puszták népe műfaji kérdéseiről. 339–349. [Illyés Gyula.] [Ua.: 11. tétel, 394–412.; 260. tétel.] Interpretáció és elemzés. 350–357. [Ua.: 7. tétel, 316–

- 327.; 157. tétel.] A könyörgés artikulációja a reménység jegyében. Balassi Bálint: Adj már csendességet... 358–373. [Ua.: 5. tétel, 71–101.; 7. tétel, 234–258.; 10. tétel, 71–101.; 190. tétel.] A fájdalom kiáltása. Kölcsey Ferenc: Elfojtódás. 374–380. [Ua.: 1. tétel, 718–728.; 5. tétel, 102–115.; 10. tétel, 102–115.; 99. tétel.] A nyugalom vágyának egyetemesítése. Vajda János: A vaáli erdőben. 381–387. [Ua.: 1. tétel, 729–737.; 5. tétel, 177–188.; 10. tétel, 177–188.; 105. tétel.] Tragikumba hajló tragikomikum. Bródy Sándor: Rembrandt eladja holttestét. 388–393. [Ua.: 4. tétel, 509–517.; 125. tétel.] A romantika alkonyán – a pozitívizmus árnyékában. A pozitívizmus néhány műfaji következménye a lírában és a regényben. 394–420. [Ua.: 4. tétel, 42–84.; Rövidített változat: 138. tétel.] A kiábrándultság hanghordozása. A romantikát lezáró lírai forduló néhány vonása. 421–435. [Ua.: 4. tétel, 85–108.; 118. tétel.] Államiság és társadalmiság. Ideológia, művelődés és irodalom néhány kérdése a kiegyezés után. 436–451. [Ua.: 7. tétel, 11–36.; 216. tétel.] Létharc és nemzetiség. Az „irodalmi” értelmiség felső rétegének ideológiájához, 1867 után. 452–473. [Ua.: 4. tétel, 7–41.; 112. tétel.] A „nemzeti klasszicizmus mestere” – a „nemzeti klasszicizmus tanítványa”. Horváth János és a XIX. század. 474–481. [Elhangzott az Akadémia emlékülésén.] [Ua.: 7. tétel, 222–233.; 201. tétel.] Hit, illúziók nélkül. Károlyi Mihály könyve. 482–487. [Ua.: 7. tétel, 408–416.; 185. tétel.] Egy gondolkodó arcképének változásai. Friedrich Nietzsche válogatott művei. 488–496. [Ua.: 4. tétel, 196–210.; 143. tétel.] Martin Heidegger halálára. 497–500. [Ua.: 7. tétel, 556–561.; 170. tétel.] Szülőhazám. Arckép helyett. Nádor Tamás: Ex libris Németh G. Béla. 501–509. [Interjú.] [Ua.: 456. tétel.] Utószó. 511–512.
- Ism.: ANGYALOSI Gergely = HungÉrt, 1989. 3–4. 435–436.
 GORDON János = Kvilág, 1987. 2. 28.
 NAGY Imre = It, 1991. 1. 190–195.
 NEMES István = Je, 1989. 1. 92–94.
 POMOGÁTS Béla = ÚjT, 1987. 43. 2.
 RÓNAY László = MH, 1987. okt. 16. 9.

- 14.* Péterfy Jenő. Bp. Akadémiai K., 1988. 259, [1] p. (A múlt magyar tudósai.)

Tart.: Tragikus életút – korszakjelkép. 7–10. Keresztelkedések metszéspontján. 11–30. Pályakezds: németül zenében, magyarul színházban. 31–87. A nagy kísérlet: szembenzés a magyar korszellellemmel. 88–148. Lépésazonosság Európával. 149–183. Sok jó ismerős – kevés barát. 184–200. Az örökké vonzó téma: a tragikum. 201–228. Végső próba – végső magány. 229–257. Bibliográfia. 258–260.

Ism.: KERESZTURY Dezső = Nszab, 1989. ápr. 1. 9.

KOVÁCS József László = Kvilág, 1989. 1. 28.

MÁK Ferenc = Üzenet, 1989. 6. 470–472.

TARJÁN Tamás = Nszab, 1989. márc. 22. 9.

- 15.* Péterfy Jenő. Bp. Akadémiai K., 1991. 125 p. (Irodalomtörténeti füzetek, 123.)

Tart.: Akiről mindenki szépen szól. 5–6. Gyermekek- és ifjúkor: a tisztesszegénység árnyékában. 7–18. Pályatérkeresés: költő, muzsikus, értekező? 19–26. Teljes fegyverzetben: a magyar színibírálat büszkesége. 27–50. Polémiára készen korával: a regényíró-eszszék. 51–74. Elkedvetlenedés: penzumkritikák, alkalmi remeklések, feltörő vágyak a tisztázásra. 75–91. A nagy kihívás: tragikumtanulmányai. 92–104. Az utolsó kísérlet maga megmentésére: a görög tanulmányok. 105–118. Akit mindenki elődnek váltalt. 119–120. Utószó. 121–122. Bibliográfia. 123–124.

II. TANULMÁNYOK, KRITIKÁK, ISMERTETÉSEK

1947

16. NÉMETH Géza: Hálunk-e vagy alszunk? = Magyarosan, 2. 47–48.

1950

17. Komjáthy Jenő kiadatlan versei. = It, 2. 108–112.

* Az 1. és a 2. tételben közölt Péterfy-tanulmányok, valamint a két önálló kötetben (14. és 15. tétel) megjelent írások részben azonosak.

1952

18. Egy kiadatlan vers Komjáthy Jenő kéziratoss hagyatékából. = It, 534–537.
19. NÉMETH Géza: Gúnynev, szólás, szállóige. = MNy, 1–4. 192–199. [Ua.: 1. tétel, 608–618.]
20. LŐRINCZE Lajos: A nyelvművelés elvi kérdései. = MTA I. OK, II. köt. 1–4. 402–420. Hozzászólás: NÉMETH Géza. = Uo, 440–441. [Vitaülés az MTA nagygyűlésén 1951. dec. 12-én.] Klny. Bp. Akadémiai K., 1952.

1953

21. NÉMETH Géza: Egy dunántúli falu keresztnévanyaga 1790 óta. = MNyj. 2. Szerk. Kálmán Béla. Bp. Tankvk., 120–133. [Ua.: 7. tétel, 618–645.]

1954

22. NÉMETH Géza: „Elvszerűség” és „liberalizmus” a nyelvművelésben. Hozzászólás Makay Gusztáv kritikájához. = Csillag, 1. 115–120. [Makay Gusztáv: A nyelvművelés kérdéséről. Jegyzetek Lőrincze Lajos Nyelv és élet című könyvéről. = Csillag, 1953. 9. 1384–1389.]
23. Három ellenzéki folyóirat a századvégről. Havi Szemle, Magyar Szemle, Új Nemzedék. = It, 3. 319–343.
24. Hozzászólás a „Nyelvművelésünk főbb kérdései” vitáján. = MNyr, 3–4. 154–156. [Az MTA Nyelvművelő Főbizottsága 1954. május 11-én megvitatta a Nyelvművelésünk főbb kérdései című tanulmánygyűjteményt.]
25. A Koszorú. Az irodalmi ellenzék egyik folyóiratáról. = It, 1. 74–85.

1955

26. Sárosi Gyula kisebb költeményei, prózai munkái és levelezése. = It, 2. 206–214.

1956

27. BARTA János: A kritikai realizmus kérdései a XIX. század magyar irodalmában. = A realizmus kérdései a magyar irodalomban. Az irodalomtörténeti kongresszus vitái 1955. november 1–2–3. Bp. Akadémiai K., 157–197. Hozzászólás: N. G. B. = Uo. 309–313.
28. Gottfried Keller, 1819–1890. = KELLER, Gottfried: Falusi Romeo és Júlia és más elbeszélések. Ford. Ottlik Géza, Schöpflin Aladár, Thurzó Gábor. Az utószót írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 272–277. (Olcsó könyvtár.)
29. Komlós Aladár: Reviczky Gyula. = Csillag, 6. 1242–1245.

30. A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez. Nyelvi és stílusproblémák. = It, 265–287. [Ua.: 1. tétel, 542–582.]
31. Nyelvünk a reformkorban. Tanulmánygyűjtemény. Szerk. Pais Dezső. = MNyr, 2. 262–270.

1957

32. Komlós Aladár: Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. sz. második felében = MTA I. OK. XI. köt. 1–4. 361–369.
33. Komlós Aladár Vajda János c. doktori disszertációjának vitája. A vitát összefoglalta: N. G. B. = MTA I. OK, X. köt. 3–4. 393–404.
34. Néhány fordítói stílusprobléma = MNyr, 4. 428–434.
35. Rejtő István: Iványi Ödön. = It, 1. 96–102.

1958

36. Egy elfelejtett századvégi folyóirat. Új Nemzedék, 1887. = ItK, 2–3. 279–293.
37. A próza zeneiségének kérdéséhez. Asbóth János regénye, az Álmodó. = MTA I. OK, XIII. köt. 1–4. 355–392. [Részlet egy készülő életrajzból.]
38. Sziklay László: A századvég ellenzéki irodalmának történetéről. Gáspár Imre. = It, 2. 288–294.

1960

39. ARANY János válogatott művei. Sajtó alá rendl., bev. és a jegyz. írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 548 p. (Magyar klasszikusok.) Bevezetés. 7–109. [Ua.: 1. tétel, 42–166.]
40. A Pesti Napló kezdeti szakasza. = ItK, 2. 174–188. [Ua.: 4. tétel, 414–444.]
41. Rónay György: Petőfi és Ady között. Az újabb magyar irodalom életrajza. = ItK, 4. 498–504. [Petőfi Sándor, Ady Endre.]
42. A századvégi Nyelvőr-vitához. = Dolgozatok a magyar irodalmi nyelv és stílus történetéből. Szerk. Pais Dezső. Bp. Akadémiai K., 225–261. [Ua.: 1. tétel, 465–520.]

1961

43. Wir, unsere Zeit. Gedichte aus zehn Jahren. = VilágirodF, 3–4. 470–472. [Szerk. és bev. Christa és Gerhard Wolf.]
44. Zimándi István: Péterfy Jenő és baráti köre. = ItK, 6. 761.
45. Zolnai Béla: Nyelv és stílus. = ItK, 1. 92–96. [Ua.: 7. tétel, 484–496.]

1962

46. Christa und Gerhard Wolf szerk.: Wir, unsere Zeit. Prosa aus zehn Jahren. = VilágirodF, 2. 262–263.
47. A drámabíráló Péterfyről. = ItK, 4. 421–438. [Péterfy Jenő.]
48. Helmut Richter: Franz Kafka. Werk und Entwurf. = VilágirodF, 4. 603–604.
49. Az ifjú Péterfy lelkivilága. Péterfy 33 fiataalkori levele. = It, 1. 62–77. [Péterfy Jenő.]
50. Lőrincze Lajos: Édes Anyanyelvünk. = MTA I. OK, XIX. köt. 1–4. 357–361.
51. Péterfy Jenő válogatott művei. Vál., sajtó alá rend., bev. írta N. G. B. Bp. Szépirodalmi K., 672 p. (Magyar klasszikusok.) Bevezetés 7–135. [Ua.: 1. tétel, 167–328.]
52. Zilahy Károly válogatott művei. = MTA I. OK, XIX. köt. 1–4. 366–368.

1963

53. Ányos Pál. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Magvető K., 34–38. [Ua.: Erdő, magány bús költője. = Beszélő házak és tájak. A magyar irodalom emlékhelyei. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Officina Nova, 1989. 42–44.]
54. Arany László. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Magvető K., 233–236.
55. Beöthy Zsolt. = ItK, 5. 581–590. [Ua.: 1. tétel, 329–371.]
56. Eine Chronik in Bildern. Bev. és szerk. B. Zeller. = VilágirodF, 4. 483–484.
57. Eötvös József. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Magvető K., 152–157. [Ua.: Ahonnét elindult. = Beszélő házak és tájak. A magyar irodalom emlékhelyei. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Officina Nova, 1989. 178–181.]
58. Hermann Hesse, 1877–1962. = HESSE, Hermann: Narziss és Goldmund. Regény. Ford. Gáli József. Utószó N. G. B. Bp. Európa, 237–254. [Ua.: A német irodalom a XX. században. Szerk. Vajda György Mihály. Bp. Gondolat, 1966. 141–163.; 1. tétel, 386–408.]
59. Katarzis vagy kegyelem? = Nagyv, 12. 1896–1899. [Fritz Hochwälder: Dramen, Band I.]
60. Vörösmarty Mihály. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Magvető K., 114–124. [Ua.: Megvilágosodások és el-sötétülések. = Beszélő házak és tájak. A magyar irodalom emlékhelyei.

Szerk. Hatvany Lajos. Fényképezte Gink Károly. Bp. Officina Nova, 1989. 878–884.]

1964

61. Joachim Kaiser: Grillparzers dramatischer Stil. = Hel, 4. 508–509.
62. Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány. = Vság, 12. 79–83.
63. A magyar irodalom története. 1849–1905. Szerk. Király István, Pándi Pál, Sőtér István. = ItK, 1. 89–100. [Ua.: 7. tétel, 441–471.]
64. A német költészet antológiája. = Nagyv, 8. 1233–1237. [Szerk. és bev. Keresztury Dezső.]
65. Tankred Dorst: Die Kurve. = Nagyv, 9. 1421.

1965

66. Egy népies angol táncdal fordítása Aranyánál. = ItK, 5. 599–601. [Arany János. Egy 1721-ből való angol „Táncmester” c. könyvben lévő szöveg fordítása.]
67. Ernst Robert Curtius: Marcel Proust. = Hel, 1. 126–128.
68. Günter Grass: Die bösen Köche. = Nagyv, 6. 939–940.
69. A láthatatlan színpad. Válogatta s az utószót írta Albert Gábor. = Kr, 8. 61–63.
70. A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. Szerk.: Sőtér István. A szerkesztő m. társa Somogyi Sándor. Írták: Diószegi András, Gergely Gergely, Horváth Károly, Komlós Aladár, Kovács Kálmán, Mezei József, Nagy Miklós, N. G. B., Németh Lajos, Osváth Béla, Somogyi Sándor, Sőtér István, Szabolcsi Bence, Vajda György Mihály. Bp. Akadémiai K., 1072 p.
71. Osváth Béla, 1926–1965. = ItK, 4. 535. [Nekrológ.]
72. Új nyugatnémet drámák. = Nagyv, 1. 141–143.
73. Zolnai Béla: Nyelv és hangulat. = ItK, 3. 373–374.

1966

74. Albert Drach: Das grosse Protokoll gegen Zwetschkenbaum. = Nagyv, 6. 937.
75. Jean Paul. = JEAN Paul: Gyámoltalan hősök. Ford. Gáli József, Kászonyi Ágota, Póka Endre. A bev. tanulmányt N. G. B. írta. A jegyz. kész. Vízkelety András. Bp. Európa, 7–24. [Ua.: 1. tétel, 372–385.]
76. Legyőzöttek. = Nagyv, 10. 1581–1582. [Hans Werner Richter.]
77. Az önmegszólító verstípusról. Különös tekintettel József Attilára. = ItK,

- 5–6. 546–571. [Ua.: 1. tétel, 621–670.; 5. tétel, 5–70.; 9. tétel, 103–168.; 10. tétel, 5–70.; 13. tétel, 264–296.]
78. A szimbolizmus és a magyar líra. = Nagyv, 2. 285–286. [Komlós Aladár könyve.]

1967

79. Arany és Ábrányi Kornél vitája Wagner operareformjáról. = ItK, 5–6. 638–646. [Arany János, Richard Wagner.]
80. Arany folyóiratainak világirodalmi tájékozódásáról. = ItK, 5–6. 607–615. [Arany János. Szépirodalmi Figyelő. Koszorú.] [Ua.: 4. tétel, 445–468.]
81. Arany János. = Kr, 1. 9–21. [Ua.: 1. tétel, 7–41.; 3. tétel, 62–96.; 13. tétel, 34–56.]
82. Egy kritikátörténetről – egy kritikátörténet előkészületei alkalmával. = Kr, 9. 17–24. [René Wellek: History of Modern Criticism.] [Ua.: 1. tétel, 583–600.]
83. Hét évszázad magyar versei. 1–3. = ItK, 3. 350–353. [Szerk. Klaniczay Tibor, Pándi Pál, Király István, Szabolcsi Miklós.]
84. Keresztury Dezső Arany-monográfiája. = Vság, 9. 107–109. [Arany János.] [Ua.: 7. tétel, 509–514.]
85. M. Császár Edit: Molnár György, a rendező. = ItK, 1. 107–108.
86. A nagyváros költője. = Nagyv, 11. 1738–1740. [Georg Heym: Ködvárosok.] [Ua.: 1. tétel, 415–420.]
87. Walter Höllerer: Theorie des modernen Lyrik. = Hel, 2. 352–353.

1968

88. Barlach-kiállítás Budapesten. = Nagyv, 3. 427–429. [Ernst Barlach. Szépművészeti Múzeum.] [Ua.: 1. tétel, 409–414.]
89. BARTA János: Költők és írók. = ItK, 4. 471–473. [Ua.: 7. tétel, 502–508.]
90. Diószegi András: Megmozdult világban. = TársSz, 7. 104–106.
91. Egy Babits-vers tanulságai. Hasonlóság, hasonlat, példázat. = Kr, 9. 18–26. [Babits Mihály: Ősz és tavasz között.] [Ua.: 1. tétel, 700–717.; 5. tétel, 189–210.; 10. tétel, 189–210.]
92. Lőrincze Lajos: Nyelvőrségen. = TársSz, 12. 104–106.
93. A mai német líráról – egy antológia ürügyén. = Nagyv, 7. 1057–1063. [Mai német líra. Vál. és szerk. Hajnal Gábor.] [Ua.: 1. tétel, 421–437.]
94. A polgári realizmus kritikai kezdeményezői. 1. A Figyelő és köre. = ItK, 3. 284–309. [Ua. kisebb változtatással: 4. tétel, 336–390.]

95. Tanulmánykötetek és folyóiratok. Irodalomtörténetírásunk köznapigondjairól. = Kr, 2. 33–36. [Ua.: 1. tétel, 601–607.]
96. Tompa Mihály emlékezete. = Nagyv, 9. 1432.

1969

97. Állandóság a változásban. = Nagyv, 2. 310–311. [Vajda György Mihály tanulmánykötete.]
98. Egy új Kafka-könyvről s egy régi értelmezési módszerről. = Kr, 6. 62–64. [Werner Kraft: Franz Kafka.]
99. Kölcsy: Elfojtódás. = MNyr, 3. 357–362. [Kölcsy Ferenc.] [Ua.: 1. tétel, 718–728.; 5. tétel, 102–115.; 10. tétel, 102–115.; 13. tétel, 374–380.]
100. A „közepes ember” fölmagasztalása. A kiegyezés első polgári védírata az esztétikában. = ItK, 5. 556–565. [Rákosi Jenő: A tragikum c. vitaíratáról.] [Ua.: 1. tétel, 521–541.; 2. tétel, 50–68.]
101. A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. Czine Mihály, N. G. B., Diószegi András. Vita. = Hel, 1. 77–94. [Diószegi András a századvég magyar prózájáról írt disszertációjáról. Rövidített változat.]
102. Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról. = Alf, 6. 64–76. [József Attila: Talán eltűnök hirtelen...] [Ua.: 1. tétel, 671–699.; 5. tétel, 241–277.; 9. tétel, 169–206.; 10. tétel, 241–277.; 13. tétel, 297–314.]
103. Regény a bécsi szecesszióról. = Nagyv, 6. 936–937. [Siegfried Freiberg: Ihr werdet es sehen...]
104. Somogyi Sándor, 1930–1969. = ItK, 5. 639. [Nekrológ.]
105. Vajda János: A vaáli erdőben. = MNyr, 1. 69–73. [Ua.: 1. tétel, 729–737.; 5. tétel, 177–188.; 10. tétel, 177–188. 13. tétel, 381–387.]
106. Zolnai Béla, 1890–1969. = ItK, 4. 519–520. [Nekrológ.] [Ua.: 7. tétel, 567–572.]

1970

107. BENEDEK Marcell: Arany János. Utószó N. G. B. Bp. Gondolat, 237 p. 14 t. (Nagy magyar írók.) Utószó. 234–236.
108. Bertolt Brecht. = BRECHT, Bertolt: A háromgarasos regény. Ford. Fáy Árpád. Az utószót írta N. G. B. Európa, 339–342. (A világirodalom remekei.)
109. Egy Kafka-előd a fekete-sárga birodalom alkonyán. = Kr, 11. 32–34. [Alfred Kubin.] [Ua.: 4. tétel, 535–539.]
110. Három német grafikus a századelőről. Kiállítás K. Kollwitz, G. Grosz, H. Strempel műveiből. = Nagyv, 2. 314–315. [Käthe Kollwitz, George

- Grosz, Horst Strempele. Kulturális Kapcsolatok Intézete.] [Ua.: 4. tétel, 549–552.]
111. A „létdilettantizmus” ábrái. Thomas Bernhard három regénye: Frost; Verstörung; Ungenach. = Nagyv, 1. 117–121.
 112. Létharc és nemzetiség. Az „irodalmi” értelmiség felső rétegének ideológiájához, 1867 után. = ItK, 5–6. 588–602. [Ua.: Tolnai Gábor hatvanadik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. N. G. B., Szauder József. Bp. Akadémiai K., 1971. 588–602.] [Ua.: 4. tétel, 7–41.; 13. tétel, 452–473.]
 113. Péterfy tragikum-tanulmányai. = It, 3. 574–602. [Péterfy Jenő.] [Ua.: 2. tétel, 68–105.]
 114. A történet visszaköveteli jogát. Kurt Kusenberg: Gesammelte Werke. = Nagyv, 7. 1099–1100.
- 1971
115. A Babits-vers mint „hasonlat”. = Formateremtő elvek a költői alkotásban. Babits: Ősz és tavasz között, Kassák: A ló meghal, a madarak kirepülnek. Az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottság verselemző vitaülésén elhangzott előadások és hozzászólások anyaga 1968. november 14–15. Szerk. Hankiss Elemér. Bp. Akadémiai K., 321–337. (MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának kiadványai.) [Babits Mihály.] [Ua.: 12. tétel, 123–141.; 13. tétel, 183–193.]
 116. Idő és életterv. Thomas Bernhard: Das Kalkwerk. = Nagyv, 9. 1417–1419.
 117. Író az irodalomról – „vallomás” nélkül. Wolfgang Hildesheimer: Interpretationen. = Kr, 5. 61–62.
 118. A kiábrándultság hanghordozása. A romantikát lezáró lírai forduló néhány vonása. = Kr, 11–12. 61–70. [Ua.: 4. tétel, 85–108.; 13. tétel, 421–435.]
 119. Kifejezés és érték. Vonások Barta János tudósi egyéniségéhez és elméleti munkásságához. = StudLittDebr, Tom. 9. 5–14.
 120. A lázadás művészete. Német grafika 1910–1930. = Nagyv, 1. 144–146. [Szépművészeti Múzeum.] [Ua.: 4. tétel, 544–548.]
 121. A magyar kritika története a pozitívizmus korában. = ItK, 1–2. 148–183.
 122. A népdaltól az abszurd drámáig. Hankiss Elemér tanulmányai. = Nagyv, 4. 613–615.
 123. Riedl Frigyes születésének 100. évfordulójára. = It, 4. 811–838.
 124. Tanulmányok a magyar és finnugor nyelvtudomány köréből. Szerk. Szathmári István. = ItK, 6. 760–761. [Ua.: 7. tétel, 538–541.]

1972

125. Bródy Sándor: Rembrandt eladja holttestét. = It, 2. 451–459. [Ua.: Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben. Szerk. Rónay György, Vargha Kálmán. Bp. Gondolat, 1975. 50–58.; 4. tétel, 509–417.; 13. tétel, 388–393.]
126. Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából. Szerk., bev. N. G. B. Bp. Akadémiai K., 371 p. Előszó: 7–14. [Arany János.]
127. A hetvenötesztendő ItK. = ItK, 2. 267–272. [Ua.: 4. tétel, 391–413.]
128. Király István: Ady Endre, I–II. = MNyr, 2. 245–248.
129. Komlós Aladár köszöntése. = ItK, 3. 409–410.
130. Az ódához emelt dal. = Petőfi tüze. Tanulmányok Petőfi Sándorról. Szerk. Tamás Anna, Weber Antal. Bp. Kossuth, Zrínyi. 272–286. [Petőfi Sándor: Itt van az ősz, itt van újra...] [Ua.: 4. tétel, 469–485.; 5. tétel, 116–137.; 10. tétel, 116–137.; 13. tétel, 23–33.]
131. Sőtér István: Az ember és műve. = Kort, 6. 985–988. [Ua. francia nyelven: ALitt, 1972. 1–2. 202–205.]
132. Valóság és regény. Széll Zsuzsa tanulmánya. = Nagyv, 2. 288–289.

1973

133. Bori Imre: Irodalmi hagyományaink. = ItK, 6. 777.
134. Az egyetemesség nemzeti költője. Madách ünnepére. = Nagyv, 5. 757–763. [Madách Imre.]
135. Az életmű kutatás új korszaka előtt. = MH, jan. 19. 6. [Madách Imre.]
136. Elias Canetti. = CANETTI, Elias: Káprázat. Ford. Sárközy Elga. Az utószót N. G. B. írta. Bp. Európa 589–597. [Ua.: 2. kiad. 1985. 621 p. Elias Canetti. 613–622.; 4. tétel, 225–235.]
137. Két korszak határán. Madách évfordulójára. = It, 4. 851–882. [Madách Imre.] [Ua.: MTud, 1973. 5. 265–273.; Látóh, 1973. 7. 113–126.; Madách-tanulmányok. Szerk. Horváth Károly. Bp. Akadémiai K., 1978. 107–132. 4. tétel, 109–152.; 13. tétel, 93–113.; francia nyelven: ALitt, 1973. 3–4. 271–289.]
138. A pozitivizmus néhány műfaji és poétikai következménye. A romantika alkonyán – a pozitivizmus árnyékában. = ItK, 2–3. 241–256. [Teljes változat: 4. tétel, 42–84.; 13. tétel, 394–420.; német nyelven: ALitt, 1973. 1–2. 81–121.]
139. A történelmi bizalom költője. = IgSzó, 2. 206–215. [Madách Imre.]
140. Vita a Nyugatról. Az 1972. április 27-i Nyugat-konferencia alapján szerk. és sajtó alá rend. Kabdebó Lóránt. Bp. PIM, NPI, 278 p. (Irodalmi

- múzeum.) N. G. B. felszólalása: 170–176. [Babits Mihály.] [Ua.: Választás és vérség. Babits nemzettudatának néhány vonásáról. = Lit, 1974. 1. 65–71. 4. tétel, 211–224.]
141. Zimándi P. István, 1909–1973. = ItK, 6. 779. [Nekrológ.] [Ua.: 7. tétel, 573–574.]

1974

142. Barátság és egyéniség. Kölcsey levelezésének néhány lélektani és jellemrajzi vonása. = A Hymnus költője. Tanulmányok Kölcseyről. Szerk. Lukácsy Sándor. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár M. Tcs., 30–38. [A Hymnus megírásának 150. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésszak anyaga. Fehérgyarmat, Szatmárcseke, 1973. máj. 13. Kölcsey Ferenc.] [Ua.: ItK, 1974. 1. 73–79.; Látóh, 1974. 8. 74–89.; 4. tétel, 518–534.]
143. Egy gondolkodó arcképének változásai. Friedrich Nietzsche válogatott művei. = Nagyvv, 1. 130–137. [Ua.: 4. tétel, 196–210.; 13. tétel, 488–496.]
144. Emberek, művek, városok... Illés Endre: Két oroszán között. = Napj, 5. 9.
145. Közönég és kritika a kiegyezés utáni esztendőkből. = ItK, 5. 543–557.
146. Katona József és Madách Imre válogatott művei. Katona József műveit vál. és gond., a jegyz. írta Solt Andor. Madách Imre műveit vál. és gond., a jegyz. írta, utószó N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1196. (Magyar remekírók.) Utószó: 1177–1187.
147. Mai nyugatnémet költők. A sóragyogású bánat. = Nagyvv, 6. 951–952. [Összeáll. Hajnal Gábor.]
148. A saját hang keresése. = Napj, 4. 10–11. [Hat elsőkötetes költő – Kemsei István, Kovács István, Makay Ida, Pécsi Gabriella, Sárándi József, Szentmihályi Szabó Péter – írószövetségi bemutatkozásáról. Elhangzott márc. 6-án a Magyar Írók Szövetsége költői szakosztályán.] Hozzászólás: Csűrös Miklós. = Napj, 1974. 5. 7. Zimonyi Zoltán. = Napj, 1974. 5. 8. [Ua.: Pályakezdő költők, 1971–1974. Szerk. Fodor András. Bp. Magyar Írók Szövetsége Költői Szakosztálya, 1976. 74–107.; Részlet: Látóh, 1974. 7. 123–124.]
149. Tudóstípus és műfajtudat. Miklós Pál: Olvasás és értelem; Rába György: Szabó Lőrinc; Szabolcsi Miklós: Változó világ – szocialista irodalom; Fenyő István: Nemzet, nép – irodalom. = Napj, 3. 9.
150. Zimándi P. István: Péterfy Jenő. = It, 1. 225–227.

1975

151. Beszélgetés Keresztury Dezsővel. Televízió-interjú, portréfilm. = Je, 1. 3–19. [Ua.: Keresztury Dezső. Kérdező N. G. B. Szerk. H. Borus Rózsa. Operatőr Sólyom László. Rendező Zolnay Pál. Az adás ideje 1974. IX. 12. = Válaszolni nehezebb. Írók a képernyőn. Szerk. Bihari Sándor. Bp. RTV–Minerva, 1980. 43–74.]
152. Defenzió a hatalom fogságában. Gyulai Budapesti Szemléje – a Budapesti Szemle Gyulaija. = ItK, 5–6. 599–608. [Gyulai Pál.] [Ua.: 7. tétel, 85–115.]
153. Egy nagy plasztikai kultúra alkotó emlékezete. = Nagyiv, 2. 301–302. [Giacomo Manzù szobrászművészről.] [Ua.: 7. tétel, 552–555.]
154. Életképforma és regény. A Jókai-olvasás állomásai. = It, 3. 501–520. [Jókai Mór.] [Ua.: A közvetítő. Egy irodalomtanár emlékezete. Szerk. Bálint Éva. Bp. Tankvk. 1979. 83–104.; Az élő Jókai. Tanulmányok. Szerk. Kerényi Ferenc, Nagy Miklós. Bp. PIM, NPI, 1981. 23–34.; 7. tétel, 37–58.; 13. tétel, 114–126.]
155. A hetvenöt esztendőös Barta János köszöntése. = ItK, 4. 558–559.
156. Hogyan készült a regény? = Jókaitól Jókairól. Az író születésének 150. évfordulóján. A kötetet összeáll. Bakó Gyuláné, Standovárné Gárdonyi Vera. Bp. Tankvk., 314. [Jókai Mór.]
157. Interpretáció és elemzés. = Lit, 1. 48–53. [Az irodalomtudomány elméleti kérdései. Tudományos ülésszak, 1974. nov. 5–6. Rend. az MTA Irodalomtudományi Intézet.] [Ua.: 7. tétel, 316–327.; 13. tétel, 350–357.; cseh nyelven: Teorie literatury v zrcadle mad'arské literární vědy. Uspořádá Petr Rákos. Praha, Odeon, 1986. 229–234.]
158. Jókai, az újságíró. = Jókaitól Jókairól. Az író születésének 150. évfordulóján. A kötetet összeáll. Bakó Gyuláné, Standovárné Gárdonyi Vera. Bp. Tankvk., 281–283. [Jókai Mór.]
159. József Attila öröksége. A Magyar Írók Szövetsége Fialat Írók József Attila Körének 1974. január 29–30-i ülészaka alapján szerk. és sajtó alá rend. Angyal János. Bp. PIM, NPI, 130 p. (Irodalmi Múzeum.) N. G. B. elnöki megnyitója. 62–63. N. G. B. elnöki zárszava. 97–101.
160. Két könyv: egy cél. Király István: Hazafiság és forradalmiság. Pándi Pál: Petőfi és a nacionalizmus. = Napj, 2. 9. [Petőfi Sándor.]
161. Rába György: Szabó Lőrinc. = ItK, 2. 239–241. [Ua.: 7. tétel, 523–529.]
162. A szenvedés verse. = It, 2. 375–394. [Babits Mihály: Balázsolás.] [Ua.: 4. tétel, 486–508.; 5. tétel, 211–240.; 10. tétel, 211–240.; 12. tétel, 142–167.; 13. tétel, 194–207.]

163. Az Új Forrásról. = ÚjFo, 2. 71–76. [A Magyar Írók Szövetsége Próza Szakosztályának Új Forrás-ankétján elhangzott vitaindító.]
164. Vita Szegedy-Maszák Mihály Madách-tanulmányáról. = ItK, 1. 123–128. [Madách Imre. A vita időpontja: 1974. ápr. 21. Többek között N. G. B. véleményével.]

1976

165. Arány, egyensúly, közérzet. = Napj, 7. 4. [Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Kenyeres Zoltán: Gondolkodó irodalom. Béládi Miklós: Érintkezési pontok. Bodnár György: Törvénykeresők. Király István: Irodalom és társadalom.] [Ua. német nyelven: ALitt, 1976. 3–4. 427–431.]
166. Budapest az irodalomban. = MTud, 7–8. 415–424. [A jubiláris ünnepek során elhangzott előadás.] [Ua.: 7. tétel, 423–440.] Hozzászólás: FENYŐ István: Budapest az irodalomban. = FENYŐ István: Magyarság és emberi egyetemesség. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok. Bp. Szépirod. K., 1979. 768–771.
167. Goethéről – és koráról. Weimar és a német klasszicizmus. = Nagyv, 7. 1105–1106. [Johann Wolfgang Goethe. Összeáll. Walkó György.]
168. Az Ipoly mentén, Madách nyomában. = ÚjT, 46. 10–11. [Madách Imre.] Hozzászólás: Mózes Istvánné. = ÚjT, 1976. 50. 45.
169. Az irodalmi ellenzék első közös fellépése 67 után. = It, 1. 139–145.
170. Martin Heidegger halálára. = Nagyv, 8. 1274–1276. [Ua.: 7. tétel, 556–561.; 13. tétel, 497–500.]
171. Néhány megjegyzés az irodalomtörténeti munka lehetőségéről az MTA és a felsőoktatás intézményein kívül. = Lit, 3–4. 3. 18.
172. Periodizációs kérdések az antifasiszta irodalomban. = Tanulmányok a két világháború közötti hazai szocialista és antifasiszta irodalom kérdéseiről. Szerk., sajtó alá rend. Kabdebó Lóránt. Bp. NPI, 157–162. (A PIM évkönyve, 12.) [A PIM-ban 1975. jún. 9–10-én rendezett konferencia anyaga.]
173. Századfordulói látélet a művelt hazai értelmiség ízléséről. = Nagyv, 5. 774–776. [Ua.: 7. tétel, 547–551.]
174. A szimbolizmus befogadásának eszmei előkészítéséhez. = FK, 1. 36–46. [Friedrich Albert Lange.] [Ua.: 7. tétel, 353–374.; angol nyelven: ALitt, 1976. 1–2. 41–53.]
175. Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében. Arany János: Évek, ti még jövőendő évek. = ItK, 2. 211–222. [Ua.: 5. tétel, 138–176.; 7. tétel, 259–289.; 10. tétel, 138–176.; 13. tétel, 64–81. p.]

176. A történelmen át a mának. Két irodalomtörténeti kötet: Pándi Pál: Első aranykorunk; Sőtér István: Werthertől Szilveszterig. = ÚjT, 49. 26.
177. Die ungarische Literatur, 1867–1905. = Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. Klaus von See. Bd. 18. Wiesbaden, Akad. Verl.-Ges. Athenaion, 285–296.

1977

178. A XIX. századi irodalomtörténeti kutatások helyzetéről. = ItK, 2. 290–294. [Ua.: 7. tétel, 605–617.]
179. Búcsúszó Hajnal Anna sírjánál. = Napj, 11. 10. [Nekrológ.] [Ua.: 7. tétel, 562–566.]
180. Az Egyetemes Philologiai Közlöny százéves évfordulójára. Az intézményes első hazai irodalomtörténetírás orgánuma. = FK, 4. 343–362.
181. Élet-balet. = Filmv, 9. 8–10. [Jeles András: Angyali üdvözlét c. filmjéről.]
182. Expresszionisztikus jegyek Ady kései költészetében. = „Legyetek emlékezéssel hozzám”. Az ELTE Bölcsészettudományi Kar Tudományos Ady-ülésszakán elhangzott előadások anyaga. Bp. ELTE, 29–46. [Ady Endre.] [Ua.: It, 1978. 3. 674–685.; 7. tétel, 190–205.]
183. Handbuch der ungarischen Literatur. Szerk. Tibor Klaniczay. Írták: István Nemeskürty, László Orosz, G. B. N., Attila Tamás. Bp. Corvina, 658 p. [Ua. francia nyelven: 1980. 586, 40 p. + Mell. Pages choisies de la littérature hongroise. Des origines á la fin du XVIII^e siècle. Public par Tibor Klaniczay. 31 p. Angol nyelven: Bp. 1983. 571 p.]
184. Irodalomtudósaink fóruma. 12. Nagy Péterrel beszélget N. G. B. = Je, 12. 1119–1124. [Elhangzott a Magyar Rádió 3. műsorában 1977. szept. 20-án.]
185. Károlyi Mihály: Hit, illúziók nélkül. = Kr, 10. 22–23. [Ua.: 7. tétel, 408–416.; 13. tétel, 482–487.]
186. A képzelet bátorsága – misztikum nélkül. André Malraux: Az obszidián fej. = Nagyvv, 11. 1725–1726. [Ua.: 7. tétel, 534–537.]
187. Kitérés és kizárulás. Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete. = ÚjJ, 8. 106–110. [Ua.: 7. tétel, 472–483.]
188. Komlós Aladár: Kritikus számadás. = Kr, 4. 27. [Ua.: 7. tétel, 497–501.]
189. Kovács Kálmán: Eszmék és irodalom. = Alf, 2. 83–86.
190. A könyörgés artikulációja a reménység jegyében. = ÚjJ, 4. 11–20. [Ua.: Balassi Bálint: Adj már csendességet... = A régi magyar vers. Szerk. Komlós Tibor. Bp. Akadémiai K., 1979. 145–159. (Memoria saecu-

- lorum Hungariae, 3.); 5. tétel, 71–101.; 7. tétel, 234–258.; 10. tétel, 71–101.; 13. tétel, 358–373.]
191. A magyar irodalomtörténetírás első iskolája. A Philologiai Közlöny és Heinrich. = ItK, 3. 313–326. [Heinrich Gusztáv.] [Ua.: 7. tétel, 116–149.; német nyelven: ALitt, 1981. 3–4. 359–380.]
192. Mai osztrák költők. = Nagyv, 2. 294–295. [Vál. Hajnal Gábor.]
193. Otthonok és örökségek. = Budapest, 10. 31–33.
194. Sőtér István-portré. Beszélgetőtárs: N. G. B. Szerkesztő: Borus Rózsa. Operatőr: Kotsis Sándor. Rendező: Markos Miklós. = Je, 10. 921–932. [Elhangzott a Magyar Televízióban, 1977. febr. 24-én.] [Ua.: Sőtér István. Kérdező N. G. B. = Válaszolni nehezebb. Írók a képernyőn. Szerk. Bihari Sándor. Bp. RTV–Minerva, 1980. 297–321.]
195. A tankönyvírás nyomorúsága. = Alf, 5. 59–64. [Ua.: 7. tétel, 396–407.]
196. The „Tragic” from Romanticism to the End of the 19th Century. = ALitt, 1–2. 158–163. [Ua.: Actes du VIII^e congrés de l’Association Internationale de Littérature Comparée. Stuttgart, Kunst und Wissen, Bieber, 1980. 2. 657–662.]
197. Theodor Fontane, 1819–1898. = FONTANE, Theodor: Jenny Treibel. Stine. Ford. Póka Endre, Rákosi Zoltán. Az utószót N. G. B. írta. Bp. Európa, 279–283. (A világirodalom remekei, 7. sor.)
198. TUREK, Ludwig: Egy proli mesél. Egy német munkás életútja. Ford. Póka Endre. Utószó N. G. B. Bp. Európa, 333 p. Utószó. 328–333.
199. Védekező humor – kibékítő belátás. Az értekező Reviczky. = It, 2. 322–341. [Reviczky Gyula.] [Ua.: 7. tétel, 150–172.]
- 1978
200. Értékek közvetítője. Vázlat Rónay Györgyről. = Kr, 7. 12. [Ua.: 7. tétel, 417–422.]
201. Horváth János és a XIX. század. = ÚjJ, 11. 93–97. [Elhangzott az Akadémia emlékülésén.] [Ua.: 7. tétel, 222–233.; 13. tétel, 474–481.; német nyelven: ALitt, 1978. 3–4. 293–301.]
202. Illetéktelen ajándékozás. = ÉI, 26. 9.
203. Magyar nyelvű Krleža-monográfia. Bori Imre: Miroslav Krleža. = Nagyv, 11. 1728–1729. [Ua.: 7. tétel, 530–533.]
204. Művelődéstörténet – irodalomtörténet – történetírás. = ÚjJ, 10. 74–78. [A magyar történészek 1978. évi szegedi vándorgyűlésén Kosáry Domokos vitaindítójára elhangzott korreferátum.] [Ua.: 7. tétel, 328–339.]
205. A románcostól a tragikusig. A műfajváltás és szemléletalakulás Kosz-

- tolányinál. = Je, 11. 1058–1065. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: 7. tétel, 206–221.]
206. Rónay György, 1913–1978. = ItK, 3. 414–415. [Nekrológ.] [Ua.: 7. tétel, 575–577.]
207. A sokoldalú tudós. Az Állami-díj kitüntetettje. = ÚjT, 15. 17. [Keresztury Dezső.]
208. Szabolcsi Miklós: Érik a fény. József Attila élete és pályája. = MTud, 11. 871–873. [Ua.: 7. tétel, 515–522.; német nyelven: ALitt, 1978. 3–4. 355–358.]
209. A tankönyvírás nehéz mestersége. = Alf, 9. 68–75.
210. A tragikum a pozitivizmus korában. = MTA I. OK, XXX. köt. 1–2. 99–104. [Ua.: 7. tétel, 375–386.]
211. Wyspiański-kiállítás Budapesten. = Nagyv, 8. 1228–1230. [Stanisław Wyspiański. Petőfi Múzeum.] [Ua.: 7. tétel, 542–546.]

1979

212. Anziehung der Psychologie – Gefahr der Psychologie. Fritz J. Raddatz: Heine. Ein deutsches Märchen. = ALitt, 3–4. 449–450. [Heinrich Heine.] [Ua. magyar nyelven: Nagyv, 1981. 4. 616–617.]
213. Bakcsi György: Blok világa. = SzI, 8. 179–180. [Alekszandr Alekszandrovics Blok.]
214. Emlékforgácsok Váci Mihályról. = ÚjFo, 5. 28–33.
215. A hetvenöt esztendő Keresztury Dezső köszöntése. = Nagyv, 9. 1401–1403. [Ua.: német nyelven: BpRundschau. 1979. 37. 10.]
216. Ideológia és irodalom a kiegyezés után. = Vság, 3. 1–11. [Ua.: 7. tétel, 11–36.; 13. tétel, 436–451.]
217. Keresztury Dezső: Így éltem. = Kr, 9. 27–28.
218. A meditáló magányossága. Péterfy Jenő, görög tanulmányai tükrében. = ÚjÍ, 5. 67–74. [Elhangzott az Ókortudományi Társaság 1979. évi tavaszi ülésén.] [Ua.: 7. tétel, 173–189.]
219. A műfajváltás és szemléletalakulás kérdéséhez, Kosztolányinál. Egy disszertációs vita alkalmával. = Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. PIM, NPI, 149–157. [Kosztolányi Dezső.]
220. Nagyváros, színház, színházkritika. Rákosi Jenő liberál-nacionalista köre. = MTud, 4. 264–271. [Ua.: 7. tétel, 70–84.]
221. Tanulmányok, 1977–79. Szerk. Mohai Lajos, Rugási Gyula. Bevezetőt

- írta N. G. B. Bp. Eötvös Kollégium, 2 db. 305, 226 p. (Eötvös-füzetek.) Bevezetés 1–3.
222. Tóth Dezső: Élő hagyomány, élő irodalom. = MTud, 5. 402–404.
- 1980
223. Egy gazdag, szép, szolid könyvről. Walkó György: Az ismeretlen Goethe. = ÚjJ, 10. 101–102. [Johann Wolfgang Goethe.]
224. Egy neves könyv – negyedszázad múltán. = Kr, 2. 34. [Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik.]
225. Az emlékbeszédszerző Gyulai. = It, 2. 456–466. [Gyulai Pál.]
226. József Attila időszerűsége. = MH, ápr. 13. 9.
227. A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája. = ÚjJ, 8. 3–19. [Ua.: „A mindenséggel mérd magad!” Tanulmányok József Attiláról. Szerk. B. Csáky Edit. Bp. Akadémiai K., 1983. 55–77.; 9. tétel, 35–69.; 11. tétel, 314–341.; 13. tétel, 232–249.; francia nyelven: ALitt, 1980. 3–4. 245–267.]
228. Kinagyított térképrajz – komparatistikával. Lengyel Béla: Gorkij és Nietzsche. Két himnusz az emberről. = Nagyv, 8, 1258–1259. [Makszim Gorkij, Friedrich Nietzsche.]
229. Komlós Aladár, 1892–1980. = ItK, 3. 389–390. [Nekrológ.]
230. Költői szó, férfias próza. Karl Krolow: Das andere leben. = Nagyv, 5. 769–771.
231. „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem József Attila emlékeztére összehívott tanácskozásán elhangzott előadások anyaga. Szerk. Fenyő D. György, Fráter Zoltán, Gelmiczky György, Nagy András. Bp. ELTE, 355 p. N. G. B. megemlékezése: 333–336. [Az 1980. nov. 25–26. között rendezett tanácskozás anyaga.]
232. Megvilágosodás és korszakforduló. = ÚjJ, 2. 79–88. [Friedrich Nietzsche: Ecce homo. Komjáthy Jenő: A homályból.] [Ua.: 7. tétel, 290–315.; 10. tétel, 299–330.; német nyelven: ALitt, 1980. 1–2. 11–28.]
233. Nagy Péter hatvanéves. = Él, 41. 6.
234. A nagyváros fényei és árnyai. Összeáll. Hanák Péter. Közrem. Gergely András, N. G. B., Várnai Péter, Vörös Károly. = Hogyan éltek elődeink? Fejezetek a magyar művelődés történetéből. Szerk. Hanák Péter. Bp. Gondolat, 171–191. [A Magyar Rádióban 1976-ban elhangzott műsor alapján.]
235. A pszichologizmus ellen a pszichológia mellett. József Attila kritikái

- és elméleti gondolkodásának néhány vonása. = Vság, 12. 27–37. [Ua.: 9. tétel, 5–34.; 13. tétel, 250–263.]
236. Rész kutatások és szintetizáló törekvések kölcsönös szüksége. = Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. Narratológiai tanulmányok. Szerk. Kanyó Zoltán. Szeged, JATE, 6–13. (Studia poetica, 1.) [A Szegeden 1978. szept. 14–16. között tartott irodalomelméleti konferencia előadásainak szövege.] [Ua.: 7. tétel, 387–395.]
237. A semmi sodra. = ÚjJ, 6. 5–17. [József Attila.] [Ua.: 9. tétel, 70–102.]
238. A szerkesztő s a kritikus Arany. = It, 1. 3–12. [Arany János.] [Ua.: 7. tétel, 59–69.; 13. tétel, 57–63.]
239. A termékeny nyugtalanság költője. 80 éve született Szabó Lőrinc. = Kr, 3. 17–18. [Ua.: Látóh, 1980. 6. 66–72.; 11. tétel, 425–431.]

1981

240. Babits Mihály beszélgetőfüzetei, I–II. = ItK, 1. 117–118. [Ua. német nyelven: BücherUng, 1980. 4. 15–18.]
241. Egy évfordulóról. Emlékezés és meditáció. = MH, szept. 12. 6. [Riedl Frigyes.]
242. Az élet profán liturgiája. Tömörkény Istvánról. = ÚjJ, 11. 102–112. [Ua.: 11. tétel, 161–180.]
243. „Az én falum” írója – „Az én falum” világa. = ÚjJ, 4. 97–106. [Gárdonyi Géza.] [Ua.: 11. tétel, 139–160.]
244. Értelmiség, műveltségintegráció, művelődéstörténet. = Vság, 4. 13–21. Hozzászólás: SALAT Levente: Műveltségintegráció és oktatás. = Korunk, 1982. 1. 77–79.
245. Az eszmélkedő, kései Mikszáth. Novellaművészetének korszakilletékességéről. = ÚjJ, 1. 84–96. [Mikszáth Kálmán.] [Ua.: 11. tétel, 101–128.; 13. tétel, 127–142.]
246. Az imitációs versalkotás egy példája. = ÚjJ, 12. 93–102. [József Attila: Az a szép, régi asszony.] [Ua.: 9. tétel, 229–254.; 10. tétel, 331–356.; 11. tétel, 360–381.; 13. tétel, 326–338.]
247. Király István hatvanéves. = Nagyv, 7. 1085–1087.
248. A klasszikus óda megújításának mesterpéldája. József Attila: A Dunánál. = ÚjJ, 2. 58–65. [Ua.: „A mindenséggel mérd magad!” Tanulmányok József Attiláról. Szerk. B. Csáky Edit. Bp. Akadémiai K., 1983. 163–175.; 9. tétel, 207–228.; 10. tétel, 357–378.; 11. tétel, 342–359.; 13. tétel, 315–325.]

249. A lektűr magyar mestere. Herczeg Ferencről. = ÚjÍ, 9. 51–58. [Ua.: HERCZEG Ferenc: Történelmi regények. Pogányok. Az élet kapuja. A fogó hold. A két sváb. A bev. tanulmányt N. G. B. írta. Bp. Szépirod. K., 1983. 5–22.; 11. tétel, 181–202.]
250. A magyar irodalom karakteréhez. = ÚjÍ, 10. 74–81. [Ua.: 11. tétel, 500–516.]
251. A magyar kritika évszázadai. Szerk. Sőtér István. Bp. Szépirod. K., 2–3/1–2. köt. Irányok. Romantika, népiesség, pozitivizmus. Írta, összeáll. Fenyő István, N. G. B., Sőtér István. 620, 350 p.
252. Németh Lászlóról – az Utolsó széttekintés alkalmán. = Kr, 4. 11–13. [Ua.: 11. tétel, 453–467.]
253. Számvetés... 1980 – Tervek... 1981. = Ktáros, 1. 3–13. [4–5. p.: N. G. B. a Budapesti Egyetemi Könyvtár főigazgatója a könyvtár helyzetéről, terveiről.]
254. Szemközt egy legendával. Justh Zsigmond epikája. = ÚjÍ, 6. 87–93. [Ua.: 11. tétel, 220–236.]
255. A válságba jutott kisember írója: Petelei. = It, 4. 966–975. [Petelei István.] [Ua.: 11. tétel, 129–138.]
256. Die wichtigsten literaturkritischen Strömungen in Ungarn in der Zeit des Positivismus. = ALitt, 1–2. 131–138.

1982

257. Az Apokalipszis közelében. Egy ősi műfaj mai rokona. Pilinszky: Apokrif. = Kort, 9. 1455–1465. [Pilinszky János.] [Ua.: 10. tétel, 394–419.; 11. tétel, 432–452.]
258. Egy gazdag táj gazdag költő fia. Személyesen is, tárgyiasan is Simon Istvánról. = Kort, 4. 634–640. [Ua.: Pályatársak Simon Istvánról. Vál. és szerk. Rádics József. Veszprém, M. Tcs., Eötvös M. Kvt., 1986. 283–294. (Horizont közművelődési kiskönyvtár, 13.); 11. tétel, 468–482.]
259. Egy vidékies „aetas aurea” múzeumának őre. Eötvös Károlyról, az íróról. = ÚjÍ, 3. 77–85. [Ua.: 11. tétel, 203–219.]
260. Erkölcsi autonómia – művészi autonómia. A Puszták népe műfaji kérdéseiről. = ÚjÍ, 11. 18–27. [Illyés Gyula nyolcvan éves.] [Ua.: 11. tétel, 394–412.; 13. tétel, 339–349.]
261. Föltárás és szintézis – szintézis és föltárás. = MTud, 8–9. 591–597.
262. A fragment fölénye. = MNyr, 3. 257–266. [Száz éve halt meg Arany János. A Magyar Nyelvtudományi Társaság ünnepi ülésén elhangzott előadás.] [Ua.: 10. tétel, 278–298.; 11. tétel, 52–68.; 13. tétel, 82–92.]

263. Kérdések a Buda halála körül. = ÚjJ, 8. 89–105. [Arany János.] [Ua.: 11. tétel, 7–39.]
264. Király György: Egy filológus kalandozásai. = Kr, 4. 32–33.
265. A költészet menedéke. Radnóti Miklós: Erőltetett menet. = ÚjJ, 4. 60–66. [Ua.: 10. tétel, 379–393.; 11. tétel, 382–393.; angol nyelven: ALitt, 1984. 3–4. 393–401.]
266. A művelődéstörténet időszerűségének, mibenlétének, oktatásának néhány kérdéséről. = Hel, 4. 486–508. [Művelődéstörténet és Kelet-Európa. Válogatás az 1981. decemberében Budapesten rendezett szovjet-magyar művelődéstörténeti konferencia előadásaiából.] [Ua.: Művelődéstörténet és Kelet-Európa. Bp. Akadémiai K., 1983. 486–508.; 11. tétel, 517–560.]
267. Rába György: Babits Mihály költészete, 1903–1920. = ItK, 3. 371–373.
268. A szigorú nemzeti költő. Száz évvel ezelőtt, 1882. október 22-én hunyt el Arany János. = Kr, 10. 13–14. [Ua.: Látóh, 1982. 12. 148–157.; 11. tétel, 69–78.]
269. A Vadrózsa-pör és Arany. = Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok. Tudománytörténeti tanulmányok a 19. századi folklorisztikáról. Szerk. Kriza Ildikó. Bp. Akadémiai K., 69–78. [Arany János. A „Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok” című tudománytörténeti ülésszak Bp. 1975. V. 12–14. anyaga.] [Ua.: 11. tétel, 40–51.]

1983

270. Babits, a szabadító. = Kr, 11. 6–7. [Babits Mihály.] [Ua.: Látóh, 1984. 4. 161–169.; 11. tétel, 282–291.; 12. tétel, 168–177.]
271. Illyés Gyula emlékezete. = Nagyv, 7. 1072–1074.
272. Köpeczi Béla: Műveltség és minőség. = Ktáros, 10. 619–620.
273. A magatartás kiküzdésének drámai versei. Egy műfajváltozat adaptációja, megteremtése Illyésnél. = ÚjJ, 7. 6–11. [Illyés Gyula.] [Ua.: 11. tétel, 413–424.]
274. Mint különös hírmondó. Szerep, vállalás, identifikáció. = Mint különös hírmondó. Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára. Szerk. Kelevéz Ágnes. Bp. PIM, NPI. 407–417. [Ua.: Babits Mihály: Mint különös hírmondó. Szerep, vállalás, identifikáció. = Kort, 1983. 10. 1629–1636.; 11. tétel, 265–281.; 12. tétel, 102–122.; 13. tétel, 172–182.]
275. Nemcsak előfutár... Komjáthy Jenő évfordulójára. = MNemz, febr. 3. 5.
276. Oltványi Ambrus, 1932–1983. = ItK, 6. 723–724. [Nekrológ.]
277. Sótér István hetvenéves. = Nagyv, 6. 927–928.

278. A személyiség mint értékkel a századvég magyar lírájában. = Klaniczay Tibor hatvanadik születésnapjára. Bp. Akadémiai K., 267–275. [Komjáthy Jenő.] [Ua.: ItK, 1983. 1–3. 267–275.; 11. tétel, 79–100.; 13. tétel, 143–155.]
279. A tudatos életmű-alkotás jegyében. A hetvenesztendős Sötér Istvánról, a tudósról. = ItK, 4. 311–317. [Ua.: 11. tétel, 483–499.]
280. Véleményem szerint. = Ktáros, 9. 1. [A televízióban sugárzott sorozatról, amely a régi magyar könyvtárakat mutatta be Keresztury Dezső kalauzolásával; az új sorozatot az állami tulajdonban levő nagy könyvtárakról N. G. B. vezette, szerkesztette.]
281. Világkép és irodalomfelfogás Az európai irodalom történetében. = Mint különös hírmondó. Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára. Szerk. Kelevéz Ágnes. Bp. PIM, NPI. 21–35. [Akadémiai székfoglaló. Elhangzott 1983. május 23-án.] [Ua.: Világkép és irodalomfelfogás Babits irodalomtörténetében. = ÚjJ, 1983. 11. 15–27.; 11. tétel, 237–264.; 12. tétel, 3–31.; 13. tétel, 156–171.; angol nyelven: ALitt, 1983. 3–4. 217–235.]

1984

282. Az elgondolthatatlan álorcái. Szerep és magatartás a kései Kosztolányinál. = ÚjJ, 5. 86–97. [Kosztolányi Dezső: Számadás.] [Ua.: 11. tétel, 292–313.; 13. tétel, 208–221.]
283. Eötvös és Kemény a polgárosodásról. = MH, jún. 7. 8. [Eötvös József, Kemény Zsigmond.]
284. Értelmiség és redukált polgárosodás a XIX. század második felében. = Vság, 7. 1–12. [Ua.: Látóh, 1984. 10. 95–119.; német nyelven: = ALitt, 1987. 1–2. 185–207.]
285. Keresztury Dezső nyolcvanéves. = ItK, 5–6. 759–760.
286. Mozgó stabilitás vagy múltba meredt statikusság. Nemzeti identitás vagy nemzetkarakterológia. = ÚjJ, 12. 35–45.
287. Művelődésünk mindenese. Keresztury Dezső nyolcvanéves. = MNemz, szept. 6. 6.
288. Nagy Miklós hatvanéves. = ItK, 1. 128.
289. Néhány sor Karl Krolowról. = KROLOW, Karl: Az életrajz folytatása. Elbeszélés. Ford. Rácz Péter. Az utószót N. G. B. írta. Bp. Európa, 135–140. (Modern könyvtár, P. 482.)
290. Az önhitt ismeret ellenében. Az Esti Kornél szemléleti és műfaji problémái. = ÚjJ, 10. 81–88. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: A rejtőző Kosztolányi.

- Esszék, tanulmányok. Szerk. Mész Lászlóné. Bp. Tankvk. 1987. 117–128.]
291. Tragikus hittevés a költészet mellett. Hangnem és magatartás Radnóti költészetében. = Pokolból született csillag. Radnóti Miklós, 1909–1944. Bp. Lapk. Váll., 48–53. [Ua.: ÚjÍ, 1984. 11. 48–53.]
292. Az „úri középosztály” egy történetének dokumentuma. Herczeg Ferenc emlékezései. = ÚjÍ, 8. 58–72. [Ua.: Herczeg Ferenc emlékezései. A Várhegy. A gótikus ház. A bev. írta és a szöveget gond. N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1985. 7–32.; Rövidített változat: Herczeg Ferencről. = MH, 1984. júl. 14. 9.]
293. Weöres Sándor: Posta messziről. = Kr, 12. 25–26.

1985

294. A budapesti Tudományegyetem 350. évfordulójára. = Medvetánc, 2–3. 5–15. [Elhangzott az Eötvös Loránd Tudományegyetem 350. évfordulóján.] [Rövidített változat: A haza jólétére. A 350 éve alapított egyetem. = Budapest, 1985. 10. 23–26.]
295. Az egyetemesség igénye. = Filmkult, 2. 2–5. [A magyar történelmi filmekről.]
296. Az együttműködés óhaja és lehetősége. Nemes Nagy Ágnes Babits-könyve: A hegyi költő. = Kr, 10. 39–40. [Babits Mihály.]
297. Az Erosz teljességének vágya. Tisztázó vallomás Babits Timár Virgilia c. regényében. = Je, 10. 874–879. [Babits Mihály.] [Ua.: 12. tétel, 32–46.]
298. Herczeg Ferenc és Tisza István. = História, 3. 23–25.
299. A józan értelem költője. = Kr, 9. 11. [Vas István: A teremtet világ.]
300. A kiegyezés korabeli polgárosodás és a liberális sajtó kétarcúsága. = MTud, 1. 15–25.
301. A látszat-lét világa – s a kitörés kísérlete. Babits: Halálfiái. = ÚjÍ, 6. 60–69. [Babits Mihály.] [Ua.: 12. tétel, 47–73.]
302. A magyar századvég irodalmának általános előzményei. = Vság, 3. 50–67.
303. A nyelv újítója – a művelődés újítója. = MNyr, 4. 385–391. [Kazinczy Ferenc.]
304. Önálló ítéletre és cselekvésre nevelő iskolát. = Budapest, 9. 12–13.
305. A prózai, illetve a verses megformálás arányviszonyáról a magyar irodalomban. = A magyar vers. Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai, 1981. augusztus 10–14. Szerk. Béládi Miklós, Janko-

- vics József, Nyerges Judit. Bp. Nemzetközi Magyar Filológiai Társ. 157–165.
306. Szerep és szembenézés. Kosztolányi Dezső emlékezete. = Vig, 6. 471–474. [Ua.: Látóh, 1986. 1. 201–207.]
307. Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme. = Kosztolányi-ünnep. Születésének századik évfordulójára. Bp. Lapk. Váll., 18–25. [Kosztolányi Dezső.] [Ua.: ÚjJ, 1985. 11. 18–25.; A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok. Szerk. Mész Lászlóné. Bp. Tankvk., 1987. 16–27.; 13. tétel, 222–231.]
- 1986
308. A csendes tűnődés költője. = Vérző Kaszás Csillag. Száz éve született Tóth Árpád. Bp. Lapk. Váll., 103–109. [Ua.: ÚjJ, 1986. 11. 103–109.]
309. Egy rég esedékes kiállítás. Lélek és forma; Magyar művészet, 1896–1914. = Művészet, 11–12. 12–18. [Nemzeti Galéria.]
310. Eszmetörténeti kérdések, három vita tükrében. = Szülőföld és nagyvilág. Szerk. Soós Kálmán. Bp. Országos Béketanács, 68–76. (Békemozgalmi kiskönyvtár, 5.) [Az Országos Béketanács Tudományos és Kulturális Bizottsága által 1985. októberében Budapesten rendezett tudományos konferencia előadásai. Nyelvőr-vita.; A századvégi tragikum-vita.; A Kisebbségben-vita. Az európai irodalom története bevezetőjéről.]
311. Két testvértudomány változó viszonya. = It, 3. 567–582.
312. Mindenütt csak kék az ég. Az egyetemesség és viszonylagosság költői élménye a fiatal Babitsnál. = ÚjJ, 1. 92–105. [Babits Mihály.] [Ua.: 12. tétel, 74–101.]
313. A mindig újra megszeretett költő. Tóth Árpád jubileumára. = Je, 4. 362–368. [Ua.: Látóh, 1987. 1. 184–187.]
314. A tárgyszerűség birtokbavétele. Csorba Győző hetvenedik évére. = Je, 11. 967–970.

1987

315. Bori Imre: A magyar irodalom modern irányai I. = Kr, 4. 30–31.
316. Fölzárkózásban menedéket... Dsida Jenő évfordulójára. = Kr, 5. 10–11.
317. A jövő biztonságvágyának eufóriája. Egy korai nagy Kassák-vers: az Örömhöz. = Emlékszám Kassák Lajos századik születésnapjára. Tanulmányok, versek. Bp. Lapk. Váll., 69–75. [Ua.: ÚjJ, 1987. 5. 69–75.; Kassák. Esszék, tanulmányok. Szerk. Szávai János. Bp. Tankvk., 1990. 88–98.]

318. Kassák klasszicizálódása. Költészet a meditáció s a kontempláció jegyében. = Je, 7–8. 671–676. [Kassák Lajos.] [Ua.: Kassák. Esszék, tanulmányok. Szerk. Szávai János. Bp. Tankvk., 1990. 99–107.]
319. Keresztury Dezső: „Csak hangköre más.” Arany János 1857–1882. = Kvilág, 10. 12.
320. Közös korszak, kétféle variációval. A magyar és az osztrák impresszionizmus és szimbolizmus előzményének és jellegének néhány vonása. = Je, 1. 43–49.
321. A Nagy Enciklopédia gondolatvilága. A liberális polgár mély humanitása. = ÚjJ, 10. 8–14. [Karinthy Frigyes.] [Ua.: Látóh, 1988. 8. 218–221.]
322. Sőtér István: Világos után. = Kr, 7. 37–38.
323. A történeti esszé erényei. Gondolatok Berend T. Iván Válságos évtizedek című könyvéről. = Nszab, nov. 21. 13.

1987–1988

324. Barta János, 1901–1988. = ItK, 5–6. 762–763. [Nekrológ.]
325. A pálya végén. Barta János tanulmánykötete. = It, 4. 731–735.

1988

326. Ábránd, csalódás, sztoicizmus. Egy kétarcú regény két stílus határán. = ÚjJ, 10. 82–90. [Asbóth János: Álmodó álmodója.] [Ua.: ASBÓTH János: Álmodó álmodója. Regény. A szöveget gond. Bundula István, Kovács Zoltán. A bev. tanulmányt N. G. B. írta. Bp. Szépirod. K., 1990. 5–25.]
327. Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktervonása. = Forradalom után, kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában. Szerk. és a bev. tanulmányt írta N. G. B. Bp. Gondolat, 7–39.
328. Búcsú Barta Jánostól. = Nszab, ápr. 27. 7.
329. Csoóri Sándor: Készülődés a számadásra. II. Egy műfajról, egy modorról egy könyv indíttatására – s nem ürügén. = Kr, 1. 32–33.
330. Csorba Győző: A szavak bolyhai. = Nszab, dec. 24. 21.
331. A demokrácia hagyománya. A Galilei-kör évfordulójára. = Nszab, nov. 19. 13. Hozzászólás: KRISTÓ NAGY István: Vita a demokrácia hagyományairól. = Nszab, 1988. dec. 10. 15. N. G. B. válaszával.
332. A dialektikus etika pluralitásának és individualitásának védelmezője. Egy jelentős etikaelméleti kísérlet: Révay József: Az erkölcs dialektikája. = Révay József: Az erkölcs dialektikája. Pécs, Baranya M. Kvt., 179–191. (Pannónia könyvek.) Reprint kiadás. [Ua.: A személyes etika védelmezője. Egy jelentős etikaelméleti kísérlet: Révay József: Az erkölcs dialektikája. = Újhold-évkönyv. Bp. Magvető K., 1988. 2. 394–406.]

333. Az esszéművészet komoly szavú mestere. = Vig, 4. 272–275. [Rónay György.]
334. Európai műveltség – nemzeti műveltség. Nemzeti variáció vagy nemzeti partikularizmus? = MTud, 6. 426–437. [Részlet: Nszab, 1988. máj. 14. 13.]
335. A gondolkodás sokrétősége, az alkotás gazdagsága. A Nyugat nyolcvanadik évfordulójára. = MNemz, jan. 9. 11.
336. A lélek kalandjainak türelmessége. = Nszab, júl. 16. 13. [Füst Milán.] [Ua.: Látóh, 1989. 2. 191–195.]
337. Mindennapi szomorúságaink művésze. Mátyás Iván 70. születésnapjára. = Kr, 12. 2.
338. Modern? Praemodern? Postmodern? Az irányzati elnevezések néhány nehézségéről. = ÚjJ, 5. 108–113.
339. Történelemfilozófia és műfajelmélet. Poszler György: Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájában. = Nagyv, 11. 1726–1729. [Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Lukács György.]
340. Vajda János válogatott művei. A vál., a szöveggond., a jegyz., az utószó N. G. B. munkája. Bp. Szépirod. K., 1167 p. (Magyar remekírók.) Utószó: 1149–1152.

1989

341. Birkanyak medáliákkal. Állatfarm: a nagy mese a nagy meséről. = Nszab, nov. 4. 19. [George Orwell.]
342. Egyoldalú arcképvázlat – egyoldalú emlékekből, a megértés vágyával. = ÚjJ, 2. 102–109. [Pándi Pál.] [Ua.: Rejtőző legendárium. Fejezetek egy kultúrpolitikus sors történetéből. Az interjúkat kész. és a kötetet szerk. Csáki Judit, Kovács Dezső. Bp. Szépirod. K., Szemtanú, 1990. 389–399.]
343. Az elméleties gyakorlat – a gyakorlatias elmélet embere. Kemény Zsigmond művelődésszemlélye. = ÚjJ, 10. 79–85.
344. Eötvös József személyisége legbensőbb levelezése tükrében. = Je, 10. 980–984. [Eötvös József levelei fiához, Eötvös Lorándhoz c. könyv.]
345. Az európai irodalom képek könyve. A kezdetektől Shakespeare-ig. Kulcsár Péter összeállításában és N. G. B. tanulmányaival. Bp. Helikon, 313 p.
346. Az európai örökség őrzője. = Nszab, máj. 6. 19. [Márai Sándor.]
347. Kádár János, 1912–1989. = Kr, 9. 26.
348. Kétarcú örökség. = Nszab, jan. 28. 13. [Az 1945 utáni magyar iro-

- dalomról és irodalompolitikáról.] Hozzászólások: Vélemények a Két-arcú örökségről. Két olvasói hozzászólás. = Nszab, 1989. febr. 11. 15.
349. NIETZSCHE, Friedrich: Friedrich Nietzsche versei. Vál. Hajnal Gábor. Ford. Csorba Győző et al. Az utószót N. G. B. írta. Bp. Európa, 159 p. (Lyra mundi.) Utószó. 127–146. [Ua.: Nietzsche versei – immár magyarul is. = Je, 1989. 4. 375–382.]
350. Politika s közéleti-művelődési háttér. Egy útleírás 1950-ból. = ÚjJ, 4. 112–118. [Veres Péter: Ukrajna földjén.]
351. REVICZKY Gyula: Versek és műfordítások. Sajtó alá rend. és az utószót írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 519 p. Utószó: 491–494.
352. Szimbólum és szimbolizmus. Áttörés a „modernitás” törekvéseibe a hazai irodalomban. = Újhold-évkönyv. Bp. Magvető K., 2. 251–269.
353. Ünnepe: igazi ünnep. = Nszab, dec. 23. 26. [A különböző felfogású emberek szabad vallásgyakorlatáról.]
354. A változó történelem bátorsága. = Nszab, márc. 4. 21. [A történész szerepéről, feladatairól.]

1990

355. „Beméne azért, hogy vélők maradjon.” Találkozásaink a Szentírással. = Vig, 4. 286–288.
356. Egy használható esztétika. Sík Sándor emlékezete. = Vig, 1. 34–38.
357. Az egyén kiművelt ízlése a „cenzor.” = Nszab, jún. 2. 13.
358. Az emlékezés bölcs gyönyörűsége. Dönhoff grófnő kötete. = Kr, 2. 14–15. [Marion Dönhoff: Gyermekkor Kelet-Poroszországban.]
359. Az értelmi ember felelőssége. = Liget, 4. 37–42. [Ua.: A kor lelke. Szerk. Levendel Júlia, Horgas Béla, Bohus Magda. Bp. „Egészség” Alkoholmentes Rehabilitációs Egyes., 1991. 164–169. (Liget könyvek.)]
360. A Gyermek üzenete. = Nszab, dec. 23. 17. [A felebaráti szeretetről karácsony kapcsán.]
361. Heidegger korai főműve, magyarul. = Holmi, 8. 958–963. [Martin Heidegger: Lét és idő.]
362. Józan kölcsönösséget. = Nszab, márc. 15. 13. [Kelet-közép-európai népek egymás mellett éléséről.]
363. Kölcsey két évszázada. Az értelmi s erkölcsi ember példája. = Nszab, aug. 4. 27. [Kölcsey Ferenc.]
364. Ludwig Tieck, a kezdeményező. = Vig, 7. 519–520.
365. „A mag kikél”. Előadások Kölcsey Ferencről. Szerk. Taxner-Tóth Ernő. Bp. PIM, Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság, 161 p. N. G. B.: Zárszó. 159–161. [Elhangzott az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi, Történel-

- mi és Filozófiai Osztályainak a Kölcsey Társaság közreműködésével Debrecenben Kölcsey Ferenc születésének 200. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésen.]
366. A magát formáló ember, a történelmet alakító személyiség. = „A mag kikél.” Előadások Kölcsey Ferencről. Szerk. Taxner-Tóth Ernő. Bp. PIM, Fehérgyarmat, Kölcsey Társaság, 11–18. [Ua.: Az önmagát alakító, a társadalmat formáló ember. = Kr, 11. 3–5.]
367. „Mi a magyar?” – ma! Európaiságunk kérdése. = Közn, 24. 3–5.
368. A mozgalmiságtól az egyháziasságig. = TársSz, 2. 17–23.
369. Radnóti Miklós naplója. = Holmi, 1. 84–87. [Sajtó alá rend. Radnóti Miklósné. A szöveget gond. Melczer Tibor, Székely Sz. Magdolna.]
370. Reálpolitikus és utópista egy személyben. Kállay Bertalan elméleti írásai. = Kr, 3. 20–23.
371. Szociográfia és vallomás: társadalomkritika és személyiségvédelem. Márai, Kassák, Illyés. = 2000, 2. 56–61. [Márai Sándor, Kassák Lajos, Illyés Gyula.]
372. A vádolt s a vágyott Európa. = Nszab, aug. 25. 19. [Márai Sándor.]
373. Valahogy így volt. = 2000, 6. 41–51. [Esszé.]
374. Verbalizmus helyett inkább provokálni. Néhány szó a művelődéstörténet bevezetése érdekében. = Kr, 9. 3–4.
- 1991
375. Ami nélkülözhetetlen – a könyv. = Nszab, jún. 1. 25. [A könyvkiadásról, az iskoláról és a kritikáról.]
376. Babits, a másik, a másképpen megújító. = Iris, 2. 3–9. [Babits Mihály.]
377. Egy magyar regény a németekről – egy német a magyarokról. = Kr, 12. 30–31. [Jókai Mór: Az új földesúr; Theodor Fontane: Graf Petőfy. Németül, német hallgatóság előtt hangzott el. Az itteni szövegből Jókai részletes bemutatása hiányzik.]
378. Egy mai polihisztor. = Nszab, máj. 18. 25. [Hegedüs Géza.]
379. Einige charakteristische Merkmale des österreichischen und ungarischen Impressionismus und Symbolismus. = A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében. A II. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson, Bécs, 1986. szeptember 1–5., elhangzott előadások. 2. Kapcsolatok és kölcsönhatások a 19–20. század fordulóján. Szerk. Jankovics József, Kósa László, Nyerges Judit, Wolfram Seidler. Bp., Wien, Nemzetközi Magyar Filológiai Társ., 1064–1070.
380. Die erste Schule der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung und ihre Beziehungen zur deutschen Literaturgeschichte. = „Kakanien”.

- Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Hrsg. Eugen Thurnher, Walter Weiss, János Szabó, Attila Tamás. Bp. Akadémiai K., Wien, Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 165–176. (Schriftenreihe der Österreichisch–Ungarischen Gemischten Kommission für Literaturwissenschaft, 2.)
381. Az eszméltető ünnep. = Nszab, ápr. 2. 17. [A húsvéti ünnepről.]
382. Három Széchenyi-arckép a 20. század első feléből. = MTud, 8. 964–972. [Széchenyi István. Herczeg Ferenc: A híd; Surányi Miklós: Egyedül vagyunk; Németh László: Széchenyi.]
383. A Holocaustról – de ne általánosságban. = Je, 4. 359–364. [Az 1990. aug. 26–31. között A Holocaust témája a művészetekben címmel Pécssett megrendezett nemzetközi tudományos konferencia zárszava.]
384. Irodalom és politika. = Nszab, szept. 14. 25.
385. Az Irodalomtörténeti Közlemények száz éve. = ItK, 5–6. 579–587.
386. Jókai jó hivatalnokai. = Kr, 4. 15–16. [Jókai Mór.]
387. Liberalizmus. Egy fogalom határai. Ágh Attila, Ludassy Mária, N. G. B. és Tamás Gáspár Miklós kerekasztal-beszélgetése. = Vil, 5. 333–342. [Elhangzott 1990. nov. 11-én a Magyar Rádió Agóra c. műsorában. Műsorvezető: Rékai Gábor.] [Ua.: Látóh, 1991. 8–9. 313–332.]
388. A magyar liberalizmus eszmetörténete. = Századvég, 1. 108–122.
389. Országunk istápjá. = Nszab, aug. 18. 18. [I. István király.]
390. A regényíró drámai remeklése. Kassai polgárok. = IrodSzle, 4. 368–375. [Márai Sándor: A kassai polgárok.]
391. Széchenyi – a nagy változások értő embere. = Kr, 8. 2. [Széchenyi István.]
392. Szorongó bizakodás. Újra megjelent Babits irodalomtörténete. = Nszab, dec. 24. 26. [Babits Mihály: Az európai irodalom története.]
- 1992
393. II. József a színpadon. = Rubicon, 8–9. 38–40.
394. Az Arany-kép főbb állomásai máig. = Iris, 1. 8–12. [Arany János.]
395. Búcsú egy életformától. = TársSz, 1. 29–34. [Márai Sándor.]
396. Egy független közíró: Esterházy Péter. = MNapló, 2. 8–9.
397. Egy nehéz életút – lírában. Tóth Bálint: Krisztinavárosi körmenet. = MNapló, 7. 37.
398. Érzékeny erkölcs és biztos ízlés. Szabó Zoltán: Hazugság nélkül. = Nszab, jún. 6. 29. Hozzászólás: Kenedi János: Fekete farok. = Nszab, 1992. jún. 9. 19.

399. És a bölcsek? = Nszab, dec. 24. 31. [A karácsony ünnepéről.]
400. Kéry László, 1920–1992. = MTud, 5. 616–617.
401. A két háború közti magyar lektűr példája. Zilahy Lajos munkássága a második világháborúig. = Vság, 2. 65–72.
402. Klaniczay Tibor, 1923–1992. = Iris, 2–3. 61–63. [Nekrológ.] [Ua.: ItK, 1992. 5–6. 718–720.; MNapló, 1992. 12. 5–6.; MTud, 1992. 8. 1008–1009.]
403. A konzervatív Akadémia. = Mtud, 8. 919–927.
404. A külső élet krónikása. Herczeg Ferenc önéletírásáról. = Vság, 5. 84–93.
405. Lányi András: A kettészakított üstökös. = Holmi, 10. 1482–1486.
406. The might-have-beens of history. = The New Hungarian Quarterly, 147–150. [Fejtő Ferenc: Requiem pour un empire défunt. Rekviem egy hajdanvolt birodalomért.]
407. A műfaj álarcá mögé rejtett személyesség. = Lit, 3. 269–273. [Márai Sándor: Csutora.]
408. A szavak fukarságának, a versek fösvénységének ereje. Csokits János: Találkozás egy égitesten. = MNapló, 13. 34–35.
409. Történelem és erkölcs. = Beszélő, 30. 26–27. [Johan Huizinga: A holnap árnyékában.]
410. Varga József: Bűnös nemzet vagy kényszerű csatlós? = Vság, 4. 112–113.
411. Zsirai Miklós-émlékkönyv születésének 100. évfordulója alkalmából. Szerk. Hajdú Péter. Bp. ELTE, MTA, 183 p. (Urálistizikai tanulmányok, 5.) N. G. B. Megnyitó. 11–13. [Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya, az ELTE Finnugor tanszéke és a Magyar Nyelvtudományi Társaság 1992. okt. 9-én tartott emlékülése.]

1993

412. Az 1992. október 15–16-i nyelvművelő konferencia megnyitása. N. G. B. akadémikus, osztályelnök megnyitó beszéde. = MNyr, 4. 396–399.
413. Az Arany-glosszák külső és belső filológiája, 1963; Arany 1860-tól 1882-ig keletkezett prózai írásai teljességének kérdése, 1968 = ARANY János: „Tisztelt Írótlárs!” Kötetben még nem szereplő kritikai írások, glosszák. Kovács Sándor Iván irányításával és jegyzeteivel kiad. az ELTE Arany-szeminárium. Bp. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 145–151., 151–155. („Csak tiszta forrásból.” A Magyar Irodalomtörténeti Társaság „Szövegkiadások”-sorozata, 2.)
414. ARANY János: „Tisztelt Írótlárs!” Kötetben még nem szereplő kritikai

- írások, glosszák. Az előszót írta N. G. B. Kovács Sándor Iván irányításával és jegyzeteivel kiad. az ELTE Arany-szemináriuma. Bp. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 157 p. („Csak tiszta forrásból.” A Magyar Irodalomtörténeti Társaság „Szövegkiadások”-sorozata, 2.) Előszó. 5–6.
415. Benyomások, jegyzetek egy izraeli utazásról. = Vság, 5. 95–101.
416. Csak vallási reneszánsz? Kierkegaard irodalmi kisugárzásához. = Kr, 5. 31–32. [Søren Kierkegaard. Elhangzott a novemberben tartott budapesti Kierkegaard-konferencián.]
417. Emlékirás és történeti önismeret. = Alf, 2. 9–16.
418. Költői számadások. 1. „...bírnak mi is, ha ők kibírják...” 2. Kosztolányi: Szeptemberi áhitat. = It, 1–2. 3–17.; 3. 441–450. [Kosztolányi Dezső.]
419. A Nyugat utolsó évei. = Iris, 3. 5–10.
420. Visszatérés a filozófiához. Határ Győző: Özön közöny. = Kort, 11. 100–102.

1994

421. Dávidházi Péter: Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége. = ItK, 1. 138–142.
422. Egy igaz ember – egy igaz polgár. Arany László születésének 150. évfordulójára. = Nszab, márc. 26. 25.
423. Egy tudós példakép. A száz éve született Bárczi Géza emlékére. = MNy, 2. 129–131. [Ua.: Bárczi Géza, a tudós példakép. = Nszab, 1994. jan. 8. 12.]
424. A fölkészülés folyóirata: a Magyar Csillag. A szerkesztő Illyés. = Kort, 5. 5–13. [Illyés Gyula.]
425. In memoriam Benda Kálmán. = Beszélő, 12. 13.
426. Az irodalomtudomány néhány hazai kérdéséről. = MTud, 1. 1–7.
427. Művelődéstörténet. = Művelődéstörténet. Válogatott szövegek. Szerk. B. Gelencsér Katalin. Salgótarján, Magyar Művelődési Intézet, Mikszáth K. 25–28. (Kultúra, tudás, társadalom.)
428. Nagysággal gyengeség – gyengeséggel nagyság. Kossuth és az írók. = MTud, 9. 1045–1052. [Kossuth Lajos.]
429. Stilpluralizmus a századforduló magyar és osztrák irodalmában. = It, 4. 761–774.
430. A szeretet és tisztelet fénykörében. = It, 3. 311–316. [Keresztury Dezső kilencvenedik éve.] [Ua.: Szerk. Kovács Sándor Iván. 2. kiad. Zalaegerszeg, 1994.]

III. SZERKESZTŐI, ÖSSZEÁLLÍTÓI MUNKÁK

431. Új magyar múzeum. Irodalmi dokumentumok gyűjteménye. 1. köt. 1957. A sorozat szerkesztőbizottságának tagja.
432. ARANY László válogatott művei. Sajtó alá rend., bev. és a jegyz. írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1960. 548 p. (Magyar klasszikusok.)
433. Magyar irodalmi szöveggyűjtemény. Szerk. Bóka László. Egyetemi segédkönyv. Bp. Tankvk. 3. köt. 2. r. Szöveggyűjtemény a XIX. század második felének irodalmából. Szerk. Bóka László, Nagy Miklós, N. G. B. 1961. 1078 p.
434. Péterfy Jenő válogatott művei. Vál., sajtó alá rend., bev. írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1962. 672 p. (Magyar klasszikusok.)
435. Irodalomtörténeti Közlemények. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság folyóirata. 1969-től az alcím: A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének folyóirata. Társzerkesztő: 1965–1980.
436. Arany János összes művei. Szerk. Keresztury Dezső. 11–12. köt. Prózai művek, 2–3. Sajtó alá rend. N. G. B. Bp. Akadémiai K., 1968., 1963. 2 db. 939, 651 p.
437. Irodalomtörténeti szöveggyűjtemény a 19. század második felének magyar irodalmához. 1–2. r. összeáll. N. G. B. Bp. Tankvk., 1966. 2 db. 259, 356 p. [Eötvös Loránd Tudományegyetem. Bölcsészettudományi Kar.] [2. utánn. 1976.]
438. REVICZKY Gyula művei. Sajtó alá rend. N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1969. (Magyar parnasszus.) 1. Versek és műfordítások. 549 p. 2. Vegyes költői és prózai művek. 511 p.
439. Tolnai Gábor hatvanadik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. N. G. B., Szauder József. Bp. Akadémiai K., 1971. 545–759. p. 2 t.
440. Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából. Szerk., bev. N. G. B. Bp. Akadémiai K., 1972. 371 p. [Arany János.]
 Ism.*: ANTAL Gábor = MNemz, 1973. ápr. 22. 12.
 GYERGYAI Albert = It, 1974. 3. 704–713.
 IMRE László = ItK, 1974. 2. 256–260.
 LAKATOS István = It, 1974. 3. 714–723.
 PÓR Péter = Lit, 1974. 2. 23–25.

* Az N. G. B. által szerkesztett könyvek kritikáit nem vettük föl. Ez esetben mégis kivételt tettünk, amit a sok, olykor indulatos bírálat megjelenése, valamint a tanulmánykötet szerkesztőjének ezekre való reagálása indokolt.

- SÓTÉR István = Lit, 1974. 2. 14–22.
 VARSÁNYI Klára = Ktáros, 1973. 9. 562–563.
 N. G. B.: Megközelítés és méltányosság. Néhány észrevétel Gyergyai Albert bírálatára. = It, 1974. 3. 724–729.
441. Katona József és Madách Imre válogatott művei. Katona József műveit vál. és gond., a jegyz. írta Solt Andor. Madách Imre műveit vál. és gond., a jegyz. írta, utószó N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1974. 1196 p. (Magyar remekírók.)
 442. A magyar sajtó története. Főszerk. Szabolcsi Miklós. Bp. Akadémiai K., 2/1. 1848–1867. Szerk. Kosáry Domokos, N. G. B. 1985. 676 p., 48 t. 2/2. 1867–1892. Szerk. Kosáry Domokos, N. G. B. 1985. 551 p., 16 t.
 443. Forradalom után, kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában. Szerk. és a bev. tanulmányt írta N. G. B. Bp. Gondolat, 1988. 637 p., 16 t.
 444. Vajda János válogatott művei. A vál., a szöveggond., a jegyz., az utószó N. G. B. munkája. Bp. Szépirod. K., 1988. 1167 p. (Magyar remekírók.)
 445. REVICZKY Gyula: Versek és műfordítások. Sajtó alá rend. és az utószót írta N. G. B. Bp. Szépirod. K., 1989. 519 p.
 446. Irodalomtörténet. A Magyar Irodalomtörténeti Társaság folyóirata. 1993-tól az alcím: A Magyar Irodalomtörténeti Társaság és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata. Szerkesztőbizottsági tag: 1992–

IV. ÍRÁSOK NÉMETH G. BÉLÁRÓL, INTERJÚK

447. ANTAL Gábor: „Türelmetlen és késlekedő félszázad”. Beszélgetés az irodalom történetéről és a történelem irodalmáról. = MNemz, 1971. szept. 14. 4.
448. HERNÁDI Miklós: Kritikusok műhelyében. N. G. B.-ről. Kibővített irodalomszemlélet. = Él, 1975. 10. 7.
449. ERDEI-GRÜNWALD Mihály: Aranytól Joyce-ig és tovább... Beszélgetés N. G. B.-val az olvasásról, a könyv megszerettetéséről, a közművelődésről. = ÚjT, 1977. 35. 20–21.
450. József Attila-díj, 1977. = Él, 1977. 14. 8.; MH, 1977. ápr. 1. 4.; MNemz, 1977. ápr. 1. 4.; Nszab, 1977. ápr. 1. 1., 5.; Nszava, 1977. ápr. 1. 5.
451. Irodalomtudásaink fóruma 14. N. G. B.-val beszélget Szegedy-Maszák Mihály. = Je, 1978. 5. 458–464. [Elhangzott a Magyar Rádióban 1978. febr. 15-én.] [Ua.: 7. tétel, 340–352.]

452. „...ki szelídségre, s alázatra int.” N. G. B. és Liptay Katalin beszélgetése Sík Sándorról. = Vig, 1979. 3. 195–197.
453. JÓZSA [György Gábor]: A művelődéstörténet és oktatása. Beszélgetés N. G. B.-val. = MNemz, 1980. dec. 19. 8.
454. Egy nagy ígéret a népszerűség csalfényében. Beszélgetés Herczeg Ferencről. = ÚjT, 1980. 41. 30–31. [Résztevők: N. G. B., Nemeskürty István, elhangzott a Kossuth Rádióban Liptay Katalin szerkesztésében.]
455. A Corvinák nyomában. Ismét az Egyetemi Könyvtárban. [Riporter]: V. Bálint Éva. = MH, 1981. jan. 30. 6.
456. NÁDOR Tamás: Ex libris. N. G. B. = ÚjJ, 1981. 11. 121–128. [Ua.: Látóh, 1981. 12. 97–109.; NÁDOR Tamás: Ex libris. Interjúk. Bp. Gondolat, 1986. 293–304.; 13. tétel, 501–509.]
457. A magyar irodalom története 1945–1975. 1. Irodalmi élet és irodalomkritika. Béládi Miklós, N. G. B., Tóth Dezső és Szabó B. István rádióbeszélgetése. = Látóh, 1982. 8. 136–155. [Elhangzott 1982. máj. 6-án a Kossuth Rádió „Gondolat” c. műsorában. Szerk. Dorogi Zsigmond.]
458. MELCZER Tibor: „Csak a törvény a tiszta beszéd”. Rádiójegyzet. = ÚjT, 1982. 33. 30. [N. G. B. József Attila-műsoráról. Szerk. Dénes István. Rendező: Solymosi Ottó.]
459. Somkuti Gabriella: Könyvtárak – műhelyek. Az Egyetemi Könyvtár megtartja tudományos műhely rangját. = Ktáros, 1982. 1. 17–20. [Beszélgetés N. G. B.-val.]
460. Az Akadémia új levelező tagjai. Halász Ottó, Medzihradszky Kálmán, N. G. B., Szépfalussy Péter, Tuschák Róbert válaszai a Magyar Tudomány Szerkesztősége kérdéseire. = MTud, 1983. 4. 274–276.
461. A hatvanéves N. G. B. köszöntése. BARTA János = ItK, 1985. 1. 145–146. [Ua.: Irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanulmányok. Szerk. Kósa László, Szegedy-Maszák Mihály. Bp. ELTE, 1985. 319–323.] SZÉKY János = ÉI, 1985. 7. 10. SZÉLES Klára = MNemz, 1985. febr. 18. 7.
462. KENESSEI András: Corvinák, kódexek és freskók. N. G. B. főigazgató az Egyetemi Könyvtárról. = MH, 1986. ápr. 23. 5. [Interjú.]
463. Helyettünk senki sem gondolkodik. N. G. B. akadémikus, egyetemi tanárral, az ELTE Egyetemi Könyvtára főigazgatójával beszélget Lendvai L. Ferenc. = TársSz, 1986. 3. 68–76. [Ua.: Beszélgetések tudósokkal. Bp. Kossuth. 1987. 42–61.] Hozzászólás: CSIBA István. = ÚjT, 1986. 16. 17.
464. VÉRTESY Miklós: Gyógyulás útján a metróbaleset sérültje. = Ktáros, 1986. 8. 456–459. [Interjú N. G. B.-val és Marót Miklóssal.]

465. VÖRÖS T. Károly: A kételkedés joga. Beszélgetés N. G. B. irodalom-történnel. = *Nszab*, 1988. szept. 24. 13.
466. BERKES Erzsébet: Vakhit nélkül. N. G. B. születésnapjára. = *MNemz*, 1990. febr. 17. 10.
467. BUDAI Katalin: „A legnagyobb veszély: a frázisgondolkodás”. Beszélgetés N. G. B.-val. = *Él*, 1990. 16. 6–8.
468. Föltámadhat-e a keresztény-nemzeti kurzus? N. G. B. művelődés-történnel és Vekerdi László könyvtárossal beszélget Hovanyecz László. = *TársSz*, 1990. 8–9. 5–17.
469. KABDEBÓ Lóránt: A Vigilia beszélgetés N.G.B.-val. = *Vig*, 1990. 11. 866–872.
470. Szabadság hívőknek és hitetleneknek. Kérdőjelek a hitoktatás körül. = *168Óra*, 1990. 25. 18–19. [N. G. B.-val és Lövétei Istvánnal Mihancsik Zsófia és Szénási Sándor beszélget.]
471. Bálvány volt vagy bálványt játszott. Nagyszerűség – kisszerűség. = *168Óra*, 1990. 24. 26–27. [N. G. B.-val beszélget Ocsovai Gábor Szabó Dezsőről.]
472. Bűntudathasadás Németországban. Írni a Musza Dag, Katyn, Karabagh, Temesvár után. = *168Óra*, 1990. 13. 18–19. [N. G. B.-val Ocsovai Gábor beszélget Günter Grass esszéjéről. Elhangzott a Magyar Rádió Gondolat-jel c. műsorában 1990. márc. 15-én.]
473. KÖVESDI Péter: Könyv/vár/ állott, most kőhalom. = *Kurír*, Reggeli kiad. 1991. júl. 31. 12. [Beszélgetés N. G. B.-val az Egyetemi Könyvtár helyzetéről.]
474. Volt egyszer egy magyar Dallas. Az igénytelenség igénye. = *168Óra*, 1991. 27. 23. [N. G. B.-val Mélykúti Ilona beszélget.]
475. Írástudó a piacon. A féligazság kelendőse. = *168Óra*, 1991. 12. 9. [N. G. B.-val Ocsovai Gábor beszélget.]
476. A túsul ejtett író. „Isten malmai gyorsan őrölnek.” = *168Óra*, 1991. 4. 24–25. [N. G. B.-val Ocsovai Gábor beszélget Márai Sándor: *Napló, 1945–1957. c. könyvéről.*]
477. A Vigilia beszélgetése a kereszténységről és liberalizmusról. = *Vig*, 1991. 5. 369–387. [Résztevők: Balassa Péter, Gergely András, Jelenits István, Lengyel László, N. G. B., Szabó Miklós; házigazda Lukács László.]
478. Vége a klasszikusoknak? N. G. B.-val beszélget Nádor Tamás. = *MNapló*, 1992. 7. 14–16.
479. A harag: rövid örület. Ne üzd el rabszolgádat. = *168Óra*, 1992. 40. 12–13. [N. G. B.-val Ocsovai Gábor beszélget.]

- 480. Arany János és a híd. = Szeged, 1992. 4. 20. [Riporter Szénási Pál Bertalan.]
- 481. BUNDULA István: Nemzet, nép, közösség. = Vilszöv, 1993. 9. 4-5. [Beszélgetés N. G. B.-val.]
- 482. Magázódva a marxizmussal. Hauser kontra Lukács. = 168Óra, 1993. 29. 20-21. [Hauser Arnold, Lukács György.] [N. G. B.-val Ocsovai Gábor beszélget.]

NÉVMUTATÓ

- Ábrányi Kornél 79
 Ádám Péter 4
 Ady Endre 7, 41, 128, 182
 Agárdi Péter 3
 Ágh Attila 387
 Albert Gábor 69
 Alexa Károly 11
 Angyal János 159
 Angyalosi Gergely 13
 Antal Gábor 1, 3, 4, 7, 11, 440, 447
 Ányos Pál 53
 Arany János 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 66, 79, 80, 81, 84, 107, 126, 175, 238, 262, 263, 268, 269, 319, 394, 413, 414, 421, 436, 440, 480
 Arany László 1, 4, 8, 39, 54, 422, 432
 Asbóth János 4, 8, 37, 326

 Babits Mihály 1, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 91, 115, 140, 162, 240, 267, 270, 274, 281, 297, 301, 312, 376, 392
 Bakcsi György 213
 Baky Gyuláné 156, 158
 Balassa Péter 7, 477
 Balassi Bálint 5, 7, 10, 13, 190
 Bálint Éva, V. 154, 455
 Ballagi Aladár 8
 Balogh Ernő 5
 Bárczi Géza 423
 Barlach, Ernst 1, 88
 Barta András 1
 Barta János 1, 2, 7, 27, 89, 119, 155, 324, 325, 328, 461
 Bata Imre 6, 7
 Béládi Miklós 165, 305, 457
 Benda Kálmán 425

 Benedek Marcell 107
 Benn, Gottfried 1
 Beöthy Zsolt 1, 2, 8, 55
 Berend T. Iván 323
 Berkes Erzsébet 466
 Bernhard, Thomas 111, 116
 Bihari Sándor 151, 194
 Blok, Alekszandr Alekszandrovics 213
 Bodnár György 1, 11, 165
 Bodnár Zsigmond 8
 Bohus Magda 359
 Bóka László 433
 Bori Imre 7, 133, 203, 315
 Borus Rózsa, H. 151, 194
 Brecht, Bertolt 108
 Bródy Sándor 4, 13, 125
 Budai Katalin 7, 467
 Bundula István 326, 481

 Canetti, Elias 4, 136
 Curtius, Ernst Robert 67
 Czine Mihály 101

 Csáki Judit 342
 Csáky Edit, B. 227, 248
 Csapody Miklós 10
 Császár Edit, M. 85
 Csiba István 463
 Csokits János 408
 Csoóri Sándor 329
 Csorba Győző 314, 330, 349
 Csűrös Miklós 148

 Danyi Magdolna 1
 Dávidházi Péter 1, 4, 42

- Dénes István 458
Dési Ábel 9
Diószegi András 70, 90, 101
Dorogi Zsigmond 457
Dorst, Tankred 65
Dönhoff, Marion 358
Drach, Albert 74
Dsida Jenő 316
- Endrődi Sándor 8
Eötvös József 3, 8, 57, 283, 344
Eötvös Károly 11, 259
Eötvös Loránd 344
Erdei-Grünwald Mihály 449
Erdődy Edit 5
Esterházy Péter 396
- Falus Róbert 4, 8
Fáy Árpád 108
Fejtő Ferenc 406
Fekete Sándor 3
Fenyő D. György 231
Fenyő István 1, 7, 149, 166, 251
Fodor András 148
Fontane, Theodor 197, 377
Földényi F. László 6
Fráter Zoltán 231
Freiberg, Siegfried 4, 103
Friedrich, Hugo 224
Fülöp László 9
Füst Milán 336
- Gáli József 58, 75
Gárdonyi Géza 11, 243
Gáspár Imre 38
Gelencsér Katalin, B. 427
Gelmiczky György 231
Gergely András 234, 477
Gergely Gergely 70
- Gink Károly 53, 54, 57, 60
Goethe, Johann Wolfgang 167, 223
Gordon János 13
Gorkij, Makszim 228
Grass, Günter 68, 472
Grosz, George 4, 110
Gyergyai Albert 440
Gyertyán Ervin 9
Gyulai Pál 7, 8, 152, 225
- Hajdú Péter 411
Hajnal Anna 7, 179
Hajnal Gábor 1, 93, 147, 192, 349
Hanák Péter 234
Hankiss Elemér 115, 122
Határ Győző 420
Hatvany Lajos 53, 54, 57, 60
Hauser Arnold 482
Hebbel, Friedrich 4
Hegedüs Géza 378
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 339
Heidegger, Martin 7, 13, 170, 361
Heine, Heinrich 212
Heinrich Gusztáv 7, 8, 191
Herczeg Ferenc 11, 249, 292, 298, 382, 404, 454
Hernádi Miklós 448
Hesse, Hermann 1, 58
Heym, Georg 1, 86
Hildesheimer, Wolfgang 117
Hochwälder, Fritz 59
Horgas Béla 359
Horváth János 7, 13, 187, 201
Horváth Károly 70, 137
Hovanyecz László 468
Höllerer, Walter 87
Huizinga, Johan 409
- Illés Endre 144

- Illyés Gyula 11, 13, 260, 271, 273, 371, 424
 Imre László 4, 7, 11, 440
 István, I., Szent 389
 Iványi Ödön 35

 Jankovics József 305, 379
 Jean Paul 1, 75
 Jelenits István 477
 Jeles András 181
 Jókai Mór 3, 7, 8, 13, 154, 156, 158, 377, 386
 Józsa György Gábor 453
 József, II., német-római császár, magyar király 393
 József Attila 1, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 77, 102, 159, 208, 226, 227, 231, 235, 237, 246, 248, 458
 Juhász Erzsébet 5
 Just Zsigmond 11, 254

 Kabdebó Lóránt 1, 3, 4, 5, 140, 172, 219, 469
 Kádár János 347
 Kafka, Franz 48, 98
 Kaiser, Joachim 61
 Kállay Bertalan 370
 Kálmán Béla 21
 Kanyó Zoltán 236
 Karinthy Frigyes 321
 Károlyi Mihály 7, 13, 185
 Kartal Zsuzsa 5
 Kassák Lajos 115, 317, 318, 371
 Kászonyi Ágota 75
 Katona Jenő 1
 Kazinczy Ferenc 303
 Kelevéz Ágnes 274, 281
 Keller, Gottfried 28
 Kemény Zsigmond 3, 8, 283, 343
 Kemsei István 148

 Kenedi János 398
 Kenessey András 462
 Kenyeres Zoltán 165
 Kerényi Ferenc 154
 Keresztury Dezső 7, 14, 64, 84, 151, 207, 215, 217, 280, 285, 287, 319, 430, 436
 Kéry László 400
 Kierkegaard, Søren 416
 Király György 264
 Király István 7, 63, 83, 128, 160, 165, 247
 Kiss Endre 4
 Kiss Ferenc 4
 Klaniczay Tibor 62, 83, 183, 278, 402
 Kollwitz, Käthe 4, 110
 Komjáthy Jenő 7, 8, 10, 11, 13, 17, 18, 232, 275, 278,
 Komlós Aladár 7, 29, 32, 33, 70, 78, 129, 188, 229
 Komlovszki Tibor 190
 Korompay H. János 4
 Kósa László 379, 461
 Kosáry Domokos 204, 442
 Kossuth Lajos 428
 Kosztolányi Dezső 7, 11, 13, 205, 219, 282, 290, 306, 307, 418
 Kotsis Sándor 194
 Kovács Dezső 342
 Kovács István 148
 Kovács József László 14
 Kovács Kálmán 7, 70, 189
 Kovács Sándor Iván 10, 413, 414, 430
 Kovács Zoltán 326
 Kozma Dezső 11
 Kölcsey Ferenc 1, 4, 5, 10, 13, 99, 142, 363, 365, 366, 369
 Köpeczi Béla 272
 Kövesdi Péter 473

- Kraft, Werner 4, 98
 Kristó Nagy István 331
 Kriza Ildikó 269
 Kriza János 269
 Krleža, Miroslav 7, 203
 Krolow, Karl 230, 289
 Krúdy Gyula 219
 Kubin, Alfred 4, 109
 Kulcsár Péter 345
 Kulcsár Szabó Ernő 4, 7, 11
 Kulin Ferenc 3
 Kusenberg, Kurt 114

 Lakatos István 440
 Lange, Friedrich Albert 7, 174
 Lányi András 405
 Lendvai L. Ferenc 463
 Lengyel Béla 228
 Lengyel László 477
 Leventel Júlia 359
 Liptay Katalin 11, 452, 454
 Lőrincze Lajos 20, 22, 50, 92
 Lőrinczy Huba 11
 Lövétei István 470
 Ludassy Mária 387
 Lukács György 339, 482
 Lukács László 477
 Lukácsy Sándor 142

 Madách Imre 3, 4, 13, 134, 135, 137, 139, 146, 164, 168, 441
 Madarász Imre 12
 Magyar Imre, D. 9
 Mák Ferenc 14
 Makay Gusztáv 22
 Makay Ida 148
 Malraux, André 7, 186
 Mándy Iván 337
 Manzù, Giacomo 7, 153

 Márai Sándor 346, 371, 372, 390, 395, 407, 476
 Markos Miklós 194
 Marót Miklós 464
 Mátyás István 5, 8
 Melczer Tibor 370, 458
 Mélykúti Ilona 474
 Mész Lászlóné 290, 307
 Mezei József 70
 Mihancsik Zsófia 470
 Miklós Pál 1, 149
 Mikszáth Kálmán 3, 11, 13, 245
 Mohai Lajos 221
 Molnár György 85
 Móricz Zsigmond 219
 Mózes Istvánné 168

 Nádor Tamás 13, 456, 478
 Nagy András 231
 Nagy Imre 13
 Nagy Miklós 70, 154, 288, 433
 Nagy Péter 184, 233
 Nemes István 11, 13
 Nemes Nagy Ágnes 296
 Nemeskürty István 183, 454
 Németh Lajos 70
 Németh László 11, 252, 382
 Nietzsche, Friedrich 4, 7, 10, 13, 143, 228, 232, 349
 Nobel Iván 5

 Nyerges Judit 305, 379

 Ocsovai Gábor 471, 472, 475, 476, 479, 482
 Oltványi Ambrus 276
 Orlovsky Géza 12
 Orosz László 183
 Orwell, George 341

- Osváth Béla 70, 71
Ottlik Géza 28
- Pais Dezső 31, 42
Palágyi Menyhért 8
Pándi Pál 7, 63, 83, 160, 176, 342
Pécsi Gabriella 148
Petelei István 11, 255
Péterfy Jenő 1, 2, 7, 8, 14, 15, 44, 47, 49, 51, 113, 150, 218, 434
Petőfi Sándor 3, 4, 5, 10, 13, 41, 130, 160
Pilinszky János 10, 11, 257
Pók Lajos 4
Póka Endre 75, 197, 198
Pomogáts Béla 4, 8, 11, 13
Pór Péter 1, 440
Poszler György 339
Proust, Marcel 67
- Rába György 7, 149, 161, 267
Rácz Péter 289
Rádics József 258
Raddatz, Fritz J. 212
Radnóti Miklós 10, 11, 265, 291, 370
Radnóti Miklósné 370
Rákos, Petr 157
Rákosi Jenő 1, 2, 7, 8, 100, 220
Rákosi Zoltán 197
Ranke, Leopold 9
Reisinger János 5
Rejtő István 35
Rékai Gábor 387
Révay József 332
Reviczky Gyula 7, 8, 29, 199, 351, 438, 445
Richter, Hans Werner 76
Richter, Helmut 48
Riedl Frigyes 4, 8, 123, 241
- Rónay György 7, 41, 125, 200, 206, 333
Rónay László 11, 12, 13
Rugási Gyula 221
- Salat Levente 244
Sárándi József 148
Sárközy Elga 136
Sárosi Gyula 26
Schiele, Egon 4
Schopenhauer, Arthur 8
Schöpflin Aladár 28
See, Klaus von 177
Seidler, Wolfram 379
Sik Sándor 356, 452
Simon István 11, 258
Sipos Lajos 6
Solymosi Ottó 458
Sólyom László 151
Somkuti Gabriella 459
Somogyi Sándor 70, 104
Soós Kálmán 310
Sőtér István 4, 7, 8, 11, 63, 70, 131, 176, 194, 251, 277, 279, 322, 440
Standovárné Gárdonyi Vera 156, 158
Stempel, Horst 4, 110
Surányi Miklós 382
- Szabó B. István 457
Szabó Dezső 471
Szabó János 380
Szabó Lőrinc 7, 11, 161, 239
Szabó Miklós 477
Szabó Zoltán 8, 398
Szabolcsi Bence 70
Szabolcsi Miklós 7, 83, 149, 165, 208, 442
Szajbély Mihály 8
Szakolczay Lajos 7

- Szathmári István 124
Szauder József 112, 439
Szávai János 317, 318
Széchenyi István 382, 391
Szegedy-Maszák Mihály 1, 6, 7, 164, 451, 461
Székely Sz. Magdolna 370
Széky János 461
Széles Klára 461
Széll Zsuzsa 6, 132
Szénási Pál Bertalan 480
Szénási Sándor 470
Szentmihályi Szabó Péter 148
Sziklay László 38
Szilády Áron 8
- Taine, Hippolyte 8
Tamás Anna 130
Tamás Attila 9, 11, 183, 380
Tamás Gáspár Miklós 387
Tarján Tamás 12, 14
Taxner-Tóth Ernő 365, 366
Thurnher, Eugen 380
Thurzó Gábor 28
Tieck, Ludwig 364
Tisza István 298
Toldy Ferenc 8
Toldy István 4, 8
Tolnai Gábor 112, 439
Tolnai Lajos 8
Tomba Mihály 96
Tóth Árpád 308, 313
Tóth Bálint 397
Tóth Dezső 222, 457
Tömörkény István 11, 242
Turek, Ludwig 198
Tverdota György 9
- Váci Mihály 214
- Vajda György Mihály 58, 70, 97
Vajda János 1, 3, 5, 10, 13, 33, 105, 340, 444
Valaczka András 12
Varga József 410
Vargha Kálmán 125
Várnai Péter 234
Varsányi Klára 440
Vas István 299
Vekerdi László 4, 7, 468
Veres András 1, 2, 3, 8
Veres Péter 350
Vértesy Miklós 464
Vízkelety András 75
vk 6
Vörös Károly 234
Vörös T. Károly 465
Vörösmarty Mihály 60
- Wagner, Richard 79
Walkó György 6, 167, 223
Wéber Antal 4, 11, 130
Weiss, Walter 380
Wellek, René 1, 82
Weöres Sándor 293
Wolf, Christa 43, 46
Wolf, Gerhard 43, 46
Wyspiański, Stanisław 7, 211
- Zappe László 4
Zeller, B. 56
Zilahy Károly 52
Zilahy Lajos 401
Zimándi István ld. Zimándi P. István
Zimándi P. István 7, 44, 141, 150
Zimonyi Zoltán 148
Zolnai Béla 7, 45, 73, 106
Zolnay Pál 151
- Zsirai Miklós 411

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

7Nap	=	7 Nap (Újvidék–Szabadka)
168Óra	=	168 Óra
Akad.Verl.-Ges.	=	Akademische Verlags-gesellschaft
Alf	=	Alföld (Debrecen)
ALitt	=	Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Általános Nyelvészeti Tanulmányok
Bd.	=	Band
bev.	=	bevezette
bőv.	=	bővített
Bp.	=	Budapest
BpRundschau	=	Budapester Rundschau
BücherUng	=	Bücher aus Ungarn
c.	=	című
Egyes.	=	Egyesület
EgyL	=	Egyetemi Lapok (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
ÉI	=	Élet és Irodalom
ELTE	=	Eötvös Loránd Tudományegyetem
et al.	=	et alii (és mások)
Filmkult	=	Filmkultúra
Filmv	=	Filmvilág
FK	=	Filológiai Közlöny
ford.	=	fordította
gond.	=	gondozta
Hel	=	Helikon
Hrsg.	=	Herausgeber; herausgegeben von...
HungÉrt	=	Hungarológiai Értesítő
HungPEN	=	The Hungarian P.E.N.
IgSzó	=	Igaz Szó (Marosvásárhely)
Iris	=	Irodalomismeret
IrodSzle	=	Irodalmi Szemle (Pozsony)
ism.	=	ismertetések
It	=	Irodalomtörténet
ItK	=	Irodalomtörténeti Közlemények
JATE	=	József Attila Tudományegyetem
Je	=	Jelenkor (Pécs)

jegyz.	=	jegyzetek
K.	=	Kiadó
kész.	=	készítette
klny.	=	különlenyomat
Kort	=	Kortárs
köt.	=	kötet
Közn	=	Köznevelés
közrem.	=	közreműködött
Kr	=	Kritika
Ktáros	=	Könyvtáros
Kvilág	=	Könyvvilág
Lapk. Váll.	=	Lapkiadó Vállalat
Látóh	=	Látóhatár
ld.	=	lásd
Lit	=	Literatura
M. Kvt.	=	Megyei Könyvtár
m.társa	=	munkatársa
M.Tcs.	=	Megyei Tanács
mell.	=	melléklet
MFilmSz	=	Magyar Filozófiai Szemle
MH	=	Magyar Hírlap
MNapló	=	Magyar Napló
MNemz	=	Magyar Nemzet
MNy	=	Magyar Nyelv
MNyj	=	Magyar Nyelvjárások
MNyr	=	Magyar Nyelvőr
MTA I. OK	=	Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei
MTud	=	Magyar Tudomány
Nagyv	=	Nagyvilág
Napj	=	Napjaink (Miskolc)
NPI	=	Népművelődési Propaganda Iroda
Nszab	=	Népszabadság
Nszava	=	Népszava
NyelvIrodKözl	=	Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények (Kolozsvár)
OrszV	=	Ország–Világ
összeáll.	=	összeállította
p.	=	pagina

PedSz	=	Pedagógiai Szemle
PIM	=	Petőfi Irodalmi Múzeum
r.	=	rész
rend.	=	rendezte
RTV	=	Rádió–Televízió
Som	=	Somogy (Kaposvár)
sor.	=	sorozat
StudLittDebr	=	Studia Litteraria (Debrecen)
Szépirod.	=	Szépirodalmi
szerk.	=	szerkesztette
SzI	=	Szovjet Irodalom
t.	=	tábla
Tankvk.	=	Tankönyvkiadó
Társ.	=	Társaság
TársSz	=	Társadalmi Szemle
tart.	=	tartalom
Tom.	=	Tomus
Ttáj	=	Tisztatáj (Szeged)
Ua.	=	ugyanaz
ÚjEmb	=	Új Ember
ÚjFo	=	Új Forrás (Tatabánya)
ÚjÍ	=	Új Írás
ÚjS	=	Új Symposion (Újvidék)
ÚjT	=	Új Tükör
utánnny.	=	utánnnyomás
vál.	=	válogatta
Vig	=	Vigilia
Vil	=	Világosság
VilágirodF	=	Világirodalmi Figyelő
Vilászöv	=	Világszövetség
Vság	=	Valóság

Számunk szerzői

ABÁDI NAGY ZOLTÁN egyetemi tanár, Debrecen
DOBOS ISTVÁN egyetemi adjunktus, Debrecen
HATÁR GYÓZÓ író, költő, London
IMRE LÁSZLÓ egyetemi docens, Debrecen
KABDEBŐ LÓRÁNT egyetemi tanár, Miskolc
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ egyetemi docens, Budapest–Pécs
ODORICS FERENC egyetemi docens, Szeged–Pécs–Miskolc
SZABOLCSI MIKLÓS akadémikus, Budapest
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest
TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen
S. VARGA PÁL egyetemi docens, Debrecen

A bibliográfia összeállítói

KÖBÖLKUTI KATALIN könyvtáros, Szombathely
SZÉKELYNÉ TÖRÖK TÜNDE könyvtáros, Szombathely
NAGYVÁRADI NÓRA könyvtáros, Szombathely
VARGA ELEONÓRA könyvtáros, Szombathely

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható

a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.),

a *Studium* (1052 Budapest, Váci utca 22.) és

a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint

a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Pf. 149).

IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Bíró Ferenc,
Bitskey István, Bogoly József Ágoston,
K. Bolgár Ágnes, Ferenczi László, Fried István,
Görömbei András, Hopp Lajos,
Kenyeres Zoltán, Kerényi Ferenc,
Nagy Miklós, Olasz Sándor, Szabó Ferenc SJ,
Szigeti Lajos Sándor, Szili József, Szőke György
és Tolcsvai Nagy Gábor írásai



1995/2-3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1995. LXXVI. évf., 2–3. sz.

Új folyam XXVI. évf., 2–3. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1995/2–3. szám

Kitekintés

FERENCZI LÁSZLÓ

Kosztolányiról, belgákról és másokról 239

BÍRÓ FERENC

A merkantilista utópia
(A *Candide* Eldorádó-epizódjának értelmezése) 258

FRIED ISTVÁN

A kezes – és ami leírhatatlan (Kafka, Goethe és a kopár tér) 267

TOLCSVAI NAGY GÁBOR

Finnegan ébredése, magyar nyelven 277

* * *

KERÉNYI FERENC

Magyar klasszikusok népszerű kiadásának néhány szövegtani
kérdéséről 295

K. BOLGÁR ÁGNES

Mezey Lászlóra emlékezve 313

SZABÓ FERENC SJ

A barokk szellemiség és stílus szellemtörténeti hátteréhez 318

BITSKEY ISTVÁN

Tradíció és reprezentáció
(Humanista szerzők Mátyás király udvari ünnepeiről) 326

HOPP LAJOS

A megújult iskoladráma-kutatás iránya 337

NAGY MIKLÓS

Mit üzent Kossuth Lajos? (Jókai és Móricz művei Kossuth Lajosról) 348

BOGOLY JÓZSEF ÁGOSTON

Ambrus Zoltán korjellemző tárcája a századvégi nyilvánosság
szerkezetváltozásáról és a térhódító zsurnalizmusról 357

* * *

KENYERES ZOLTÁN	
A Nyugat kora (Vázlat egy korszak geneziséről)	369
BÉCSY TAMÁS	
A boldogtalanság paroxizmusai (Füst Milán <i>Drámái</i> és a „Megtagadott” színművek és egyfelvonásosok című kötetről)	384
GÖRÖMBEI ANDRÁS	
A drámaíró Németh László – felülnézetből	408
SZILI JÓZSEF	
Álomföld az irodalomértés láthatárán	419
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	
„iramló fényt a tengeren” (Menekülés- és természetmítosz József Attila lírájában)	445
SZÓKE GYÖRGY	
A megértett disszonancia – A József Attila-versek ambivalenciája és kohéziója –	462
BENEY ZSUZSA	
Radnóti Miklós: <i>Erőltetett menet</i>	469
OLASZ SÁNDOR	
Zendülőkről – többféleképpen Cocteau- és Márai-szövegek párbeszéde	483

Kosztolányiról, belgákról és másokról

I.

(*Kosztolányi olvasója*) Kosztolányi „félindexen” volt 1952-ben, tizenöt éves koromban, amikor először olvastam a *Modern költők* című antológiáját. 1914 tavaszán jelent meg, előszavát Kosztolányi 1913 őszén írta. A kötetben mintegy száz modern költő szerepelt, túlnyomó többségük nevét akkor hallottam először, és mint a következő hónapokban kiderült, közülük többen is „félindexen” voltak, például Marinetti és Hofmannsthal.

A költőket Kosztolányi nemzetek szerint csoportosította. A belga rovatban öt név szerepelt: Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach és Gilkin. Verhaerenről és Maeterlinckről részletes bevezető esszét közölt, a további háromnak csupán legfontosabb adatait ismertette. Baudelaire és Rilke mellett a legtöbb verset Verhaerentől tolmácsolta. Nem sokkal később megtudtam, hogy Verhaerent József Attila és Szabó Lőrinc is fordította. Az is kiderült, hogy Maeterlinck 1911-ben Nobel-díjat kapott drámáiért, és hogy a *Kék madárról* ugyan Kosztolányi lelkes cikket írt, de Maeterlincket elsősorban költőnek tartotta, méghozzá nagyon nagy költőnek: „Nincs ma költő, aki ily teljesen kifejezte volna az egyéniségét.” Nem sokkal később, még jóval az érettségi előtt, elolvastam az *Egy ember életét* (az is indexen volt akkoriban), amelyből nemcsak az derült ki, hogy Kassák szerette Verhaerent, hanem az is, hogy egyesek azt tanácsolták neki: a belga költőre figyeljen Ady helyett. Néhány hét múlva egy abszolút titkos könyvet olvastam, Máraiét,¹ ahol dicsérő sorok voltak Maeterlinckről. (Egyébként Márai utalásszerűen Gilkin nevét is leírta, de ezt csak jóval később találtam meg.)

Az indexek és félindek korszakában a *Modern költők* vezetett be a világirodalomba, majd szinte egyidejűleg az *Örök virágok*, a *Pávatollak*, az *Örök barátaink* és az *Orfeusz nyomában*; ezek sem voltak akkortájt népszerűsített könyvek. 1955 nyarán, az érettségi napjaiban ismerkedtem meg egy fiatal tanárral, aki feltétlenül megbízható és ellenőrizhető forrás szerint az indexszel és félindexszel nem törődve, alig kimondható nevű költőket tanított középiskolás tanítványainak. „Ne törődj ezekkel – mondta –, és olvass Kosztolányit.” Jólesett bizalma, meg az is, hogy Kosztolányit említette. Mert igaz

ugyan, hogy egy-két középiskolai tanárunk elnézte, ha óráikon a pad alatt a rövid időre kölcsönkapott és nagyon féltett Baudelaire-, Rilke- és Nietzsche-köteteket olvastuk, de volt közöttünk egy hallgatolagos megállapodás. Ők nem vették észre, hogy mi nem az órát követjük, mi meg nem beszélünk arról, hogy mit olvasunk. (Nem voltak vakok, pontosan tudták, hogy mit olvasunk, sőt, egyiküktől, titokban a *Tücsökzene* dedikált példányát is kölcsönkaptuk.) De ez az indexszel és félinindexszel nem törődő fiatal tanár volt az első, aki fennhangon kimondta: „Ne törődj ezekkel, és olvass Kosztolányit!” Csak évtizedekkel később tudhattam meg, hogy nagyjából a beszélgetés időpontjában Kassák ismét kifejezte hódolatát Verhaeren iránt. A *Szenaboglyák* csak posztumusz jelenhetett meg. Egyébként 1955-ben, centenáriuma alkalmából, Verhaeren-válogatást adtak ki Budapesten.

Én akkor már évek óta olvastam Kosztolányit. Verseiről és regényeiről most nem beszélek; fordításaiból és esszéiből felmérhetetlenül sokat tanultam. Többek közt megtanultam tőle, hogy vannak belga költők: Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach és Gilkin. Akkor még nem tudtam, nem tudhattam, ennek következményeit...

Az első meglepetés 1963 tavaszán ért. Két éve végeztem a budapesti egyetem bölcsészkarán, a P.E.N. Clubban dolgoztam. Sok külföldi vendégünk volt, feladatom a programok megszervezése és kísérgetés volt. Egyik vendégünk a hatvanöt éves Robert Goffin volt, a Belga P.E.N. elnöke. Civilben jogász, és mellékesen a Belga Királyi Akadémia elnöke. Az első pillanatban kiderült, hogy más, mint a többi híres vendég. Nem érdekelte a protokoll, nem érdekelte az életkor (huszonöt éves voltam), nem előkelősködött, nem adott hasznos tanácsokat, és főként nem várt hálás szavakat, mert kegyeskedett Budapestre ellátogatni. Röviden: emberien és kollégaként viselkedett.

Első beszélgetéseink során kiderült, hogy Maeterlincket költőnek tartom. Hitetlenkedett, kétszer is rákérdezett: „Te ismered Maeterlinck verseit?” Idéztem neki néhány sort, előbb magyarul, aztán franciául. „Te ezt honnan tudod?” – „Kosztolányi fordította, és akiket Kosztolányi fordított, azokat igyekeztem jobban megismerni.” Goffin előbb Kosztolányira kérdezett, majd mesélni kezdett. Amit akkor nekem elmondott, másfél évtizeddel később megírta önéletrajzában is.²

Goffin Maeterlincket a modern költészet egyik előfutárának tekinti, erről már *A költészet Ariadné-fonala* című magyarul is megjelent könyvében szólt. De Maeterlincket senki sem tekinti költőnek, ha beszélnek róla, legfeljebb a drámaíróról és az esszéistáról beszélnek. Maga Maeterlinck sem becsülte verseit, és amikor 1940-ben New Yorkban Goffin a *Serres Chaudes*-t a modern líra egyik legfontosabb előzményének nevezte, meglepetten tiltakozott.

Goffin 1984-ben meghalt. Az idő tájt ért be egy új nemzedék, a „Belgium mindennek ellenére” nemzedéke, melynek tagjai 1968-ban (a párizsi diáklázongások idején) húszévesek voltak. E nemzedék egyik vezéralakja, Marc Quaghebeur, aki a megelőző fél évszázad irodalmát – néhány elfelejtett vagy perifériára szorult szürrealista költő kivételével – érdektelennek tartja, és meghirdette a visszatérést a századforduló nagy alakjaihoz. Lelkesen méltatja Maeterlincket, a lírikust, akiről senki sem beszélt –, buzgalmában Robert Goffinról is megfeledkezik.³

II.

Amikor Kosztolányi antológiáját kiadta, Belgium Európa egyik leggazdagabb országa volt, és a belga irodalom vitathatatlan – ma talán nehezen érthető – hatást gyakorolt a világirodalomra.

Belgium 1830-ban lett önálló királyság, miután elszakadt Hollandiától. A belga függetlenség elismertetése az agg Talleyrand (Lajos Fülöp londoni nagykövete) utolsó diplomáciai sikere volt. Az európai történetírás általában a belga függetlenség kikiáltását a Szent Szövetség súlyos vereségeként értékeli, a flamandok viszont a gyarmatosítás kezdetének tekintik.

A századforduló kitűnő történésze Henri Pirenne szerint „a grófságok, hercegségek, egyházi fejedelemségek sajátos történetéből – amelyek a mi földünkön voltak – minden nagyobb fáradság nélkül kimutathatók a fővonalak, mint egy közös történet általános kontextusai”.⁴ Julius Caesar a *Gall háború* című könyvében emlegeti a harcias belga törzseket, Pirenne lényegében a római hódítás előtti időszakba vezeti vissza Belgium őstörténetét. Belga földön már a 8. században voltak segély-egyesületek, és a 11–12. században zajlott le az első ipari forradalom. Az első, majd különösen a második világháborút követően Pirenne felfogását elvetették, és a folyamatosságot legfeljebb a 15–16. század fordulójától ismerik el.⁵ Egyesek viszont Belgiumot pusztán mesterséges államalakulatként tartják.

1830-tól a századfordulóig liberálisok és katolikusok irányították Belgiumot. A gazdasági élet fejlődése 1874-ig, a nagy világválságig zavartalan volt. Több tényező segítette elő: így az angliai ipari forradalom eredményeinek azonnali átvétele, vagy a krími háború és a francia–porosz háború kínálta konjunktúra. A liberálisok és a mérsékelt katolikusok politikája következtében a 19. század folyamán Belgium az összeurópai emigráció egyik fontos helye volt. Marx és Engels például Brüsszelben írták a *Kommunista Kiáltványt*. A belga irodalom és irodalmi élet szempontjából azonban fontosabb volt az 1849 utáni időszak.

1852 decemberéig a belga kiadók elhanyagolható szegény rokonok voltak a francia kiadók mellett. III. Napóleon államcsínye után jelentőségük hirtelen megnőtt. Számos emigrációba kényszerült író Brüsszelben adta ki könyvét, így Victor Hugo *Nyomorultak* című regényének első kiadása is ott jelent meg 1862-ben. A flamand származású Henry Kistemaekers kiadói jelentősége is a francia állapotoknak köszönhető.⁶ Maupassant kedvenc szerzője volt, ő adta ki Richopin betiltott verseit és Verlaine *Femmes* című kötetét is, melyet Szabó Lőrinc fordított magyarra. A Goncourt-testvérek ösztönzésére felfedezte a 18. század elfelejtett francia íróit. Kistemaekers sikerét elősegítette, hogy a francia cenzúra Mac-Mahon elnök „erkölcsi rend” politikája miatt nemcsak a társadalmi-világnézeti művekre terjedt ki. Egy párizsi kiadót például pénzbírságra ítélték, mert újra közzétette La Fontaine meséit. Előbb a párizsi Kommün száműzetésbe kényszerített résztvevőinek műveit terjesztette, majd 1880-tól a francia és belga naturalista írók egyik legfontosabb kiadója lett. Richopin, Mallarmé vagy Verlaine szívesen közölt Belgiumban. Kistemaekers nagy előszeretettel adott ki ifjú szerzőket – az 1880-ban indult belga irodalmi fénykor egyik letéteményese volt.

Mikor kezdődik a belga irodalom? 1880–81-ben a *L'Art Moderne* és a *Jeune Belgique* című folyóiratok megalapításával, vagy 1830-ban, netán korábban? Gustave Charlier és Joseph Hanse szerkesztésében jelent meg 1958-ban a *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique* (A belgiumi francia irodalom illusztrált története) című nagyalakú, mintegy hatszázötven oldalas kötet. A mű a Belgium területén született szerzők vagy /és művek történetét beszéli el a kora középkori latin előzményeket is figyelembe véve napjainkig. A kötet lenyűgöző illusztrációit Philippe Jones, a kitűnő költő és művészettörténész (Rába György fordította) válogatta. A munkatársak közt számos nálunk is ismert személy van; Edmond Vandercammennek önálló verses-, Roland Mortiernak önálló tanulmánykötetje jelent meg, és Tímár György, illetve Tóth István antológiáiban olvashatók Burniaux, Vivier és Thiry költeményei is. A szerkesztők közül Charlier a belga romantikának szentelt fontos könyvet. Hanse-t pedig sokan a belga irodalomtudomány megteremtőjének tekintik, mert De Coster, Maeterlinck és Verhaeren számos művének kritikai kiadásával bevezette Belgiumba a kritikai kiadás elméletét és gyakorlatát. Hanse évtizedeken keresztül a louvaine-i katolikus egyetem professzora volt. Tanítványai, így a már említett Marc Quaghebeur, vezető szerepet játszanak a mai Belgium francia irodalmi és kulturális életében, és a belga irodalomtörténet fellendítésében. Az Archives et Musée de la Littérature adta ki 1992-ben Hanse tanulmányainak válogatott gyűjteményét, *Naissance d'une littérature* címen. Az *Egy irodalom születése* cím önmagában

is jelzi, hogy Hanse maga is a múlt század második felére teszi a belgiumi francia irodalom születését. Az *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, e rendkívül gazdag anyagot bemutató vállalkozás, nem annyira egy irodalom története, mint egy földrajzi egység szerzőinek és műveinek kronologikus tárgyalása.

Achenben jelent meg 1989-ben Stefan Gross és Johannes Thomas felbecsülhetetlen értékű szöveggyűjteménye *Az irodalom nemzeti szemléletei* címen, mely két kötetben 1815-től 1980-ig válogat belga dokumentumokat: cikkeket, esszéket, manifesztumokat. Innen idézem Antoine Clesse, a „belga Béranger” 1874-es szövegét: „1830 óta, mióta a haza szabadságot és függetlenséget lélegez, irodalmi mozgalom született, és egyre inkább erősödik Belgiumban. [...] A mi irodalmunk nemzeti volt és nemzeti is marad, amíg csak lényegi belga karakterét megőrzi. [...] Flamandok, vallonok, ezek csak keresztnevek, belga a mi családnevünk. Jóllehet két különféle nyelven beszélnek, a belgák mindig ugyanazokat a jogokat és eszméket védtek. [...] Helvétia fiai ne lennének svájciak, mert franciául, olaszul és németül beszélnek?”⁷

A huszadik században majd egyre kevesebben vallják ezt a nézetet. Tudomásom szerint a Weissgerber szerkesztette avantgarde tanulmánykötet az egyetlen, mely a belgiumi francia és flamand nyelvű műveket, irányzatokat párhuzamosan és komparatista módon tárgyalja. (*Les Avant-gardes Littéraires en Belgique*, 1991, úgyszintén az Archives kiadása.) Egy-két külföldön kiadott, például angol nyelvű antológiában frankofónok és flamandok együtt szerepelnek.

1830 után a belga írók a nemzeti szellem megteremtésére törekednek. Adolphe Siret (1818–1888), a francia romantikusok követője, a nemzeti érzést és a vallásosságot akarta egyesíteni. Ez a tendencia kiváltképpen a *Nemzeti dalok* (*Les Chants nationaux*) 1846-ban megjelent kötetében érvényesül. Korábban, 1841-ben, történelmi drámája előszavában sajnálkozik amiatt, hogy sok író, aki nem bízik a mi „fiatal és erős Belgiumunkban”, Párizsba emigrál. Théodore Weustenraad (1805–1849) az *Ébresztés dalai* (1831) című kötetében először adja Saint-Simon misztikus egalitárius tanainak költői változatát. 1836-ban mutatták be a *Sikátor* című történelmi drámáját. Célja az volt, „hogy történelmet dráma segítségével tanítson”. A cselekmény a 16. században játszódik, és a liège-i néppárt vezérének meggyilkolását beszéli el. Weustenraad a francia irodalom túlzott hatását fájlalta. A modern ipar lelkes híve, a pacifizmus és a demokratikus fejlődés szószólója, az isteni gondviselés kinyilatkoztatója. A tudomány és technika fejlődése megoldja az emberiség problémáit. A mozdony, amit Belgiumban használtak először a kontinensen, nemcsak a technikai fejlődés, hanem az emberek közötti közeledés szimbó-

luma is. A flamand Weustenraad volt a belga irodalom támogatására 1833-ban alapított Nemzeti Társaság (Association Nationale) főttkára. Van Hasselt (1806–1874) holland származású volt. Tizenkét éves korától kezdett franciául tanulni. Felváltva hatott rá a német és a francia romantika. Egész életében a technikai haladás híve volt, 1859-ben ódákat szentel a belga vasútvonalak kiépítésének. Zenészekkel dolgozott együtt, olykor Verlaine-t idéző prozódiai újításaival hatott az 1880-as nemzedék tagjaira, akiket majd Kosztolányi fordít.

Max Waller (1860–1899) előbb a brüsszeli, majd a louvaine-i egyetem hallgatója. Ekkor ismerkedik össze nemzedéke legjobbjával, így Maeterlinckkel, Verhaerennel és Rodenbachhal. Fő műve a *Jeune Belgique* című folyóirat, melyet ugyan 1881 decemberében A. Bauwens alapított meg, de a következő évtől Waller irányított, miután orvos apja megvásárolta számára. Címét a *La Jeune France* (1870) című párizsi folyóirat sugallta. Waller karizmatikus szerkesztő és minden provokációra kész szervező. A *Jeune Belgique* a franciától független, önálló belga irodalmi törekvések egyik legfontosabb és leghatásosabb fóruma. A *Jeune Belgique* szerzői – a belga irodalom történetében először és napjainkig csaknem utoljára – többre becsülik írói tevékenységüket, mint polgári foglalkozásukat. Waller, aki meghirdette az irodalom függetlenségét az államtól, a *l'art pour l'art* és egyfajta (nem Zola-típusú) naturalizmus híve volt.

Ami a romantikának nem sikerült, az sikerült a naturalizmusnak: a franciától független belga nemzeti irodalom kialakítása. Szerepet játszott ebben az eredeti goncourt-i program: a regényíró a „jelen történésze”, és a belga regényírók a korabeli valóság megismerésére és feldolgozására törekedtek. Szerepet játszott továbbá a flamand festészet nagy hagyománya is: Memling, Bosch és mások mind a környezet, mind a személyek aprólékos megörökítésére törekedtek. A flamand festészeti hagyomány különösen Verhaeren korai naturalista verseiben és Georges Eekhoud prózai írásaiban érvényesült.

Az 1870-es években sokat beszéltek realizmusról és naturalizmusról. J.-K. Huysmans, aki rendszeresen publikált belga folyóiratokban, nem tett a kettő közt különbséget. A *L'Artiste* című folyóirat 1877-től a naturalizmust a modernséggel azonosította. Camille Lemonnier 1878-ban Courbet-nak szentelt tanulmányában kifejtette, hogy „a naturalizmus a környezet tanulmányozásával elmélyített realizmus. A naturalizmus könyörtelen logikával figyelte meg a jellemeket. A naturalizmus filozófiát feltételez, amit a realizmus nem igényel.”⁸ (A naturalizmus megjelenését és virágzását sokan az 1874-es gazdasági válsággal hozzák kapcsolatba.)

Lemonnier nevéhez fűződik a Jeune Belgique nagy provokációja. Miután nem kapott meg egy várt állami díjat, a Waller köré csoportosult fiatalok nagy lakomát rendeztek tiszteletére, hogy kifejezzék ellenszenvüket az irodalom hivatalos irányítása ellen. A belga irodalom nyomorúságos helyzetének oka a minisztérium, vallották. (Lemonnier néhány könyve majd az első világháború után jelent meg magyarul.)

A Jeune Belgique nagy ellenfele, a L'Art Moderne 1880-ban indult. Alapítója Edmond Picard radikális brüsszeli jogász volt, aki később a Belga Munkáspárt színeiben lett a parlament tagja. Picard három jelszót és követelményt hangoztatott: „társadalmi művészetet”, „nemzeti művészetet” és „eredeti művészetet”. Verhaeren, aki egyetemi tanulmányai befejeztével egy ideig az irodájában dolgozott, ő biztatta arra, hogy a „párizsi színházi imperializmus” ellensúlyozásául az *Aube* című darabját megírja. Picard és Waller között a művészet funkcióját illetően folyt éles vita.

A Belga Munkáspárt 1885-ben alakult meg. A választási reformot követően a Munkáspárt már 1894-ben 24 képviselőt küldött a parlamentbe. A szocialista sajtó – előzményei a harmincas évekre nyúlnak vissza – különösen a választási siker után fejlődött látványosan. 1892-ben a pártnak két napilapja volt, 1900-ban már öt, és ezek összesen napi 120 ezer példányban jelentek meg. Brüsszelben és más városokban 15 hetilapot adtak ki. 1896-tól különböző könyv- és brosúrasorozatokot indítottak. Alapítottak népi egyetemeket, és különböző művészi szekciókat hoztak létre. A brüsszeli művészeti szekció vezetője Verhaeren volt. A Maison du peuple-ben, ahol a szekció tevékenykedett, Kassák is járt.

A belga szociáldemokrácia első reprezentatív története két vaskos kötetben, összesen mintegy 1100 oldalon 1906-ban és 1907-ben jelent meg. Szerzője Louis Bertrand, Brüsszel szocialista képviselője. A szociáldemokrácia, akárcsak a katolikus egyház, állam akar lenni az államban, hangsúlyozta Bertrand.⁹ A mű mai értéke, hogy hozzáférhetetlen irodalmi és irodalomkritikai szövegeket idéz bő terjedelemben. (Két-három nevesebb szerző kivételével az 1880 előtti írókat mindmáig nem adták ki újra.) Előszavát a belga szociáldemokrácia vezéralakja, Vandervelde írta (Kassák megemlíti nevét *A ló meghal a madarak kirepülnek* című eposzában). Verhaeren Vandervelde és Picard ösztönzésére vállalta a brüsszeli Művészeti Szekció vezetését.

Paul Aron belga irodalomtörténész 1985-ben így jellemezte a belga szocialisták kultúrpolitikáját: „Figyeljünk fel először a marxizmus hiányára. Belgium kimaradt azokból a teoretikus fejtegetésekből, konceptuális vizsgáldásokból, amelyek szinte minden európai országban megjelentek. [...] Egyetlen intellektuel sem látott mást a marxizmusban, mint közgazdaságtant, és,

általánosabban szólva, egyetlen elméletet sem tekintettek másnak, mint absztrakt konstrukciónak. [...] Szemünkben a kulturális örökség megvéendő és továbbadandó hagyaték volt, és nem a társadalmi kritika helye, még kevésbé az osztályharc tétje. Bizonyos kortársi szocialistákkal ellentétben nem vállalták a kockázatát annak, hogy kidolgozzák az irodalom szocialista elméletét, sem azt, hogy vitába bocsátkozzanak koruk irodalmi tendenciáival.”¹⁰

Kosztolányi Verhaeren „nemesen szocialisztikus világnézeté”-ről beszélt.

III.

Amikor Kosztolányi kiadta a *Modern költők* című antológiáját, a belga irodalom hihetetlen népszerűségnek örvendett. Kosztolányi fordította Symonst, Rilket, Hofmannsthal, Georgét, Zweigét és Strindberget – mindannyian Verhaeren és/vagy Maeterlinck fordítói voltak. Kosztolányi fordította Yeats és Marinetti verseit is; mindketten hódolattal adóztak a belgáknak. Kosztolányi tolmácsolta Paul Fort egyik versét, és Fort Maeterlinck színházi törekvéseinek támogatója volt. Kosztolányi fordította Oscar Wilde-ot, és a *Salome* szerzőjét lényegesen befolyásolta Maeterlinck. Kosztolányi még költőnek tartotta Maupassant-t, és a korai Verhaeren-verseken megfigyelhető Maupassant nyoma. De Kosztolányi fordította Huysmanst is, akinek egyik – már katolizált időszakában írt – regényében Ruysbroeck, a középkori flamand misztikus neve felbukkan. Az ifjú Maeterlinck talán ott talált e névre, olvasni és fordítani kezdte művét, és pályája (még első kötetének megjelenése előtt) ezért módosult lényegesen.

A belgák nagy áttörése pontosan órához köthető. 1890. augusztus 24-én a Figaróban Octave Mirbeau a *Maleine hercegnő* című dráma szerzőjéről azt írta, hogy Shakespeare-nél nagyobb drámaíró érkezett. Hanse gondos filológiai kutatásainak köszönhetően ma már tudjuk, hogy nem Mirbeau volt az első hódoló, így az előző évben már Verhaeren is lelkesen szólt róla egy belga lapban, de senki sem figyelt oda. Verhaeren ismeretlen volt, és belga lapot senki sem olvasott.¹¹ De Mirbeau párizsi volt, nemzetközileg értékelt kritikus és drámaíró. Az ifjú Hofmannsthal azonnal odafigyel a szavára, és az angolok is. Így Symons, és Symons nyomán Yeats. (Belgiumban, állítólag, egyesek Mirbeau elismerő szavait Maeterlinck-papa jó borának tulajdonították.)

1899-ben fontos könyv jelent meg Londonban, Virginia M. Crawford tanulmánykötete *Studies in Foreign Literature* címen. A szerző – többek közt –

Huysmansról, Alphonse Daudet-ről, D'Annunzióról, Tolsztojról és három belgáról beszél: Verhaerenről, Maeterlinckről és Rodenbachról. „Hányan tudunk arról”, kérdezi Crawford, mielőtt Maurice Maeterlinck nevét először hallottuk Angliában, hogy Lipót király királyságában „a kortársi irodalom önálló nemzeti iskolája” alakult ki. Ha a fiatal írók, akik mintegy tizenöt évvel ezelőtt az Art Moderne körül gyülekeztek, nem Brüsszelben, hanem Párizsban dolgoztak volna, biztos, hogy „sokkal gyorsabban elterjedt volna hírük”.¹² Azt hiszem, e szavakat – Magyarországon – nem kell kommentálni.

Az angol szerző egyébként a bírálattal sem fukarkodik. Rodenbach (akivel Rippl-Rónai is együtt dolgozott, és akinek két önálló prózakötete is megjelent magyarul) halványabbnak tartja, és megrója Verhaerent is az *Aube* című drámájáért, mert túlságosan is tendenciózus. A mű tárgya, hangsúlyozza a szerző, a párizsi Kommün. Virginia M. Crawford könyvét teljesen elfeledték, én az Eötvös Könyvtárban bukkantam az ex libris szerint Szabó Dezső példányára. Háromnegyed századdal később Trousson Verhaeren drámáinak fogadtatását áttekintő tanulmányában ugyanis meglepőnek tartja, hogy csupán Brandes figyelt fel arra, hogy az *Aube* témája a párizsi Kommün.¹³ Még a legkitűnőbb filológus is Isten kezében van, hiába van közelebb Brüsszel Londonhoz, mint Budapesthez. E drámát egyébként még az 1890-es években angolra (Symons) és németre is lefordították. Lukács György a *Modern dráma fejlődése* című könyvében nem említi, és nem beszél róla Kosztolányi sem. Symons az angol századforduló egyik központi alakja. Fordításaival és a *The Symbolist Movement in Literature* (1899) című könyvével közvetíti a francia irodalmat az angolszász világnak. E száz év múltán is hasznos monográfiát, mely Nervalról Maeterlinckig elemzi a francia nyelvű költészetet, barátjának, Yeatsnek dedikálta. Évtizedekkel később, Yeats önéletrajzában, a sorsdöntő 1889–91-es éveire visszatekintve így ír: „Arthur Symons Párizsból Verhaeren- és Maeterlinck-köteteket hozott magával, és így megerősítést hozott nekem...”¹⁴ (Symonstól a fiatal T. S. Eliot is sokat tanult, még ha később hevesen bírálta is.) Nagyjából ugyanebben az időben ismerkedik meg Bécsben valószínűleg a Mirbeau-cikk nyomán, Hugo Hofmannsthal Maeterlinckkel. Először 1891-ben írta le a nevét, Maurice Barrès elemző esszéjében. 1892-ben, magánbemutató számára, lefordította a *Les Aveugles*-t (A vakok). A fordítás szövege nem maradt fenn, csupán levelek tanúskodnak egykori létéről. Hofmannsthal később nem fordított Maeterlincket, feltehetően azért nem, mert túlságosan közel érezte magához. Maeterlinck és Hofmannsthal kapcsolatával, a belga drámaíró hatásával Lukács György már korán és részletesen foglalkozott *A modern dráma fejlődése* című könyvében.

Hofmannsthal írja egyik, 1900-ban, Párizsból küldött levelében: „Gyakran és nagy örömmel találkozom Maeterlinckkel. Barátnője miatt van itt, és tökéletesen idegennek érzi magát a franciák között. Nagyon flamand, egy kissé nehézkes, nyílt, szívélyes. Általánosságban úgy gondolom, hogy a germán származású belga költőknél találjuk ma a legnagyobb költői erőt és mélységet a világ megérzésében: Rodenbach, aki fiatalon meghalt, Verhaeren, Van Lerberghe.”¹⁵

1914-ben majd ez a négy flamand származású belga költő szerepel Kosztolányi *Modern költők* című könyvének belga fejezetében a vallon Iwan Gilkin társaságában.

Maeterlinck, Novalis fordítója és Emerson méltatója 1888-as naplójába, a *Cahier Bleu*-be a következőket jegyezte fel: „A germán művészet három antennája a német zene, az angol költészet és a flamand festészet.” Ugyanitt írja, hogy a francia költészet a reneszánsz óta hanyatlik. Akkortájt hosszú időt tölt Párizsban, és az ifjú francia irodalmárok befogadják. A Jeune Belgique, és általában a francia és belga szimbolisták körében Wagner osztatlan népszerűségnek és tekintélynek örvend. De egy idősebb kívülálló, Spoelberch de Lovenjoul (1836–1907), akiből a könyvek szerete nevelt író, mert minden lehetséges adatot össze kívánt gyűjteni kedvenc íróiról, elsősorban Balzacról és Sainte-Beuve-ről, 1899-ben pamfletet ad ki Wagner ellen – Mozart védelmében.

Rilke, Heinrich és Thomas Mann, Hermann Hesse és Peter Altenberg tartoztak Maeterlinck német vagy osztrák hívei közé. Az ellenfelek sem hiányoztak: Max Nordau, Karl Kraus, Richarda Huch. Musil a *Törless* idején még lelkes rajongó (a regény mottóját is a belga költőtől kölcsönzi), később, a világháború idején szembefordul Maeterlinckkel.¹⁶

Verhaeren német híveinek táborá is jelentős. 1905-ben jelent meg Stefan George reprezentatív antológiája.

Rilke egyik elbeszélésének hőse, egy fiatal munkás levelet ír V. úrnak. A levélben elmondja vágyait, töprengéseit, élményeit. Befejezésül egyik barátjára hivatkozik, aki mindig olyan mestert keresett, aki az életet és a jövőt dicsőíti. „Őn ilyen mester, V. úr.”

Talán ez a konklúzió magyarázza meg leginkább Verhaeren (és részben más belga költők) európai hatásának a titkát. A jövő hirdetése. Évtizedes depresszióját leküzdve a Belga Munkáspárttal együttműködő Verhaeren a párizsi világkiállítás hatására 1900-tól a technikai fejlődés, a civilizáció nagy költője lesz. „Szeretem lángoló optimizmusát” – írja már 1899-ben André Gide.¹⁷ A Whitman-fordító Bazalguette – alakját Stefan Zweig örököltette meg *A tegnap világában* – írja 1907-ben, hogy Verhaeren azt hiszi, az „emberiség

újrakezdésének” idején él.¹⁸ Az orosz Brjusov szerint a korszakot Verhaeren korszakának kell nevezni, ahogy valaha Shakespeare-ről neveztek el egy korszakot. Marinetti a futurizmus egyik előfutárának tekinti. Az első futurista kiáltványban valóban nem nehéz Verhaeren hangsúlyait felfedezni. De van kételkedő hang is, és ez Rémy de Gourmonté. „A kritika a legszubjektívebb műfaj, amikor azt hisszük, hogy másokról beszélünk, magunkról beszélünk”, mondja a századforduló időszakának talán leghíresebb francia kritikusa, akinek írásait egyaránt olvassák Magyarországon és Brazíliában. Kosztolányi is, Ady is gyakran hivatkozott rá. 1906-ban ironikusan ír Verhaerenről: „Vannak misztikus forradalmárok. Régen az Istenre hivatkoztak, ma a jövőre.” Gourmont, a középkori latin költészet felfedezője és a szimbolizmus pártfogója, retteg a misztikus forradalmároktól.

A Verhaeren–Maeterlinck-nemzedék egyik legizgalmasabb lírikusa Max Elskamp (1862–1931). Kosztolányi nem ismerte, és nem is ismerhette. Kötetei, füzetei jobbra kis (50–275) példányszámban jelentek meg, csupán a *La Louange de la vie*, melyet a párizsi Mercure de France adott ki 1898-ban, és amely egy évtized termését gyűjtötte össze, érte el az ezer példányt. A század elején elhallgatott, majd a buddhizmussal foglalkozott. Az első világháború hatására kezdett el újra írni, amikor százhúsz-ezer honfitársával együtt Hollandiába menekült a német megszállók elől. A száműzetés keserű tapasztalatait örökítette meg a *Sous les tentes de l'Exodes* című kötetében. Ezt követte a *La chanson de la rue Saint-Paul* című kötete. Ezzel a két művével vált jelentős költővé, és noha Jean Cassou elismeréssel szólt róla, már senki sem figyelt oda, mert a belga költészet iránti korábbi élénk érdeklődés elenyészett.

Az elmúlt században fedezték fel újra. A neves „Poètes d'aujourd'hui” sorozat viszonylag korai (45.) kötetében Robert Guiette mutatta be. 1967-ben Pierre Seghers kiadta összes műveit. 1980-ban Liliane Wouters vezette be válogatott verseit. Ezt követően jelentek meg 1987-ben, egy a belga irodalom értékeit bemutató sorozatban, kései, 1914 utáni versei. E kötet kíséző tanulmányai jelentős hiányt pótolnak. Végül a hagyatékában talált verseket 1989-ben Marc Quaghebeur tette közzé, fontos utószó kíséretében.

Amikor Elskamp fellépett, a Jeune Belgique parnasszistái megvetően „új néger dalok”-ról beszéltek. A mai kritika viszont elismerően emlegeti a népköltészet szerepét Elskamp életművében. Szó- és sorismétlései, alliterációi a népdalból erednek. Szimbolista társaihoz hasonlóan a flamand misztika (Ruysbroeck) örökösének tekinti magát. Vonzódik Memling, Van Eyck és

Breughel képeihez, és felfedezi a nagyvárosi folklórt. Indulása idején Schopenhauer lelkes olvasója volt.

Verhaeren is szenvedélyesen szerette Schopenhauert. Egyes kritikusai életművének fontos állomásait, ún. „sötét korszakát”, „fekete trilógiáját” is a német filozófus hatásával magyarázzák. Verhaeren remélte, hogy a bányának és nagyüzemeknek is kialakul a népköltészetük, és azt tanácsolta a munkásoknak, hogy addig is dalokat, így Verlaine dalait olvassák.

Noha kortársak voltak, Elskamp Verhaeren halála és a költő Maeterlinck elhallgatása után vált jelentős alkotóvá. Elismeréséhez hozzájárul, hogy a „szimbolista” címke már nem cseng olyan rosszul, mint évtizedeken keresztül.

IV.

Amikor Kosztolányi a *Modern költők* előszavát fogalmazta, a fiatal Franz Hellens belga költőnek vallotta magát, és belga irodalomról beszélt. 1919-től kezdve azonban az egységes francia irodalom mellett foglalt állást, és tagadta, hogy létezne francia nyelvű belga, kanadai vagy svájci irodalom. 1954-ben így nyilatkozott: „A valóban tehetséges fiatal belga írók nem haboznak párizsi kiadóhoz fordulni, a siker teljes reményében. Anélkül, hogy megtagadnák eredetüket vagy gyökértelenné válnának, franciául gondolkodnak és ez nyelvi szempontból jelentős eredmény. Verhaeren és Georges Eckhoud korában belgául gondolkodtak – és így is írtak.”¹⁹ 1937-ben Charles Plisnier, az első Goncourt-díjas belga és néhány társa nyilatkozatban közölték, hogy nincs belga irodalom.

1977-ben jelent meg Robert Frickx és Michel Joiret közös könyve, *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*. A szerzők Boileau-t megszegyenítő szigorral róják meg Verhaerent és általában a flamand származású írókat neologizmusaiért, nyelvük barbárságáért, pittoreszk jellegük miatt. A valon-flamand ellentét jegyében írják meg könyvüket, és valószínűleg ez magyarázza, hogy a klasszicista parnasszista tradíciónak és az 1945 utáni neoklasszicista hullámnak oly nagy jelentőséget tulajdonítanak. Hosszasan értékelik a jobbára elfelejtett Iwan Gilkin, a Jeune Belgique egyik vezetője verseit. Ők is, mint sokan mások, az 1918 után fellépő új költők legnagyobb érdemének azt tartják, hogy megszabadultak a flamand gyámság alól. Frickx és Joiret könyvének címe „Belgium francia költészete”. „Nem minden ingadozás nélkül döntöttünk így, definitív módon” a „francia nyelvű belga költészet” kifejezés ellenében, írják a szerzők.²⁰

Ez ellen a neoklasszicista hullám ellen lázadt az 1968-as nemzedék. A hatvanas–hetvenes évek fordulóján bekövetkezett változásokról tájékoztat Tímár György *Tájkép lovakkal. Mai francia költők* (1982) című antológiája. Az irodalomtörténet is ellentámadásba lendült. Marc Quaghebeur a belga irodalmat nem francia, hanem frankofón irodalomnak tartja, és fontos tanulmányokat szentel a századforduló szimbolista(?) költőinek. A Quaghebeur-nemzedék a négritude analógiájára belgitude-ről beszél. A „belgitude” szó Claude Javeau szociológus leleménye. A belga irodalomtörténet látványos megújulása következett be: kritikai kiadások, újrakiadások, monográfiák, lexikonok formájában.

1985-ben, a brüsszeli Archives et Musée de la Littérature kiadványaként jelent meg az *Écritures de l'Imaginaire* című kötet. Szerkesztője, Michel Otten professzor, így írt: „Nem csupán a szépirodalmi alkotások teremtik meg az irodalmat, hanem ezek egymást követő olvasatai, olykor ellentétes interpretációi is, kritikusok és esszéisták generációinak műve...” [...] „Irodalmi életünk gyengesége az interpretációs hagyomány hiányában rejlik...” [...] „Ezt a hiányt próbáltuk némiként orvosolni, amikor 1981-ben [...] egy egész hétig tartó kollokviumot szenteltünk a 19. és 20. századi nagy belga alkotásoknak.” [...] „Fontos, ha olyan nemzetközileg elismert íróknak, mint Maeterlincknek vagy Ghelderode-nak már szentelnek kollokviumot, de ez az első alkalom, hogy egy ilyen fontos tudományos szemle adatik meg a belga irodalom egészének.”²¹

Azt hiszem, hogy ehhez az idézethez sem szükséges sok kommentár. Az irodalomtörténetet lehet szidni, lehet elavultnak, unalmasnak, tudománytalannak, konzervatívnak tartani. Csak éppen irodalomtörténet nélkül nincs irodalmi önismeret. Az önismeret szót használva nem valami elvont fogalomra gondolok. Az irodalomtörténet tartja számon a szerzőket és a műveket, amelyekből az olvasó válogathat. Belgiumban, ahol valóban szeretik a verseket, irodalmuk múltját nem ismerik. A belga irodalom történetének tanítása máig megoldatlan. Kosztolányi, George, Symons és Brjusov fordításai által az 1980-as évek elejéig a külföldiek gyakran komolyabban vették a belga irodalmat, mint maguk a belgák.

Belga irodalom, francia nyelvű belga irodalom, Belgium francia irodalma, frankofón irodalom – nagyon is fontos meghatározások.

Kosztolányi belga költőkről beszélt, belga költőket fordított. Mivel a magyar irodalom egyik klasszikusa, legalábbis a magyar olvasó számára súlyt adott azoknak, akiket fordított. Ugyanakkor nagyon jól tudom, hogy az indexek és félindexek korában a műfordító és esszéista Kosztolányi jelentősége más volt, mint ma. Számomra és barátaim számára Kosztolányi műve

választott tankönyv volt, akiket ő fordított vagy akiről ő beszélt, azokat iparkodtunk megismerni.)

Amikor Goffin 1963-ban először Budapestre látogatott, Kosztolányinak hála, tudtam (tudtuk), hogy létezik belga irodalom. Tudtam (tudtuk) azt is, hogy Kosztolányi csak a jéghegy csúcsát mutatta be, és kíváncsi voltam (kíváncsiak voltunk) a századforduló költőinek utódaira. Hamarosan kiderült, hogy a Kosztolányi-hagyomány következtében a belga századforduló értékelése más Magyarországon, mint Belgiumban. Kosztolányi, József Attila, Szabó Lőrinc fordításai, Kosztolányi, Kassák, Gyergyai Albert és Rába György esszéi miatt Verhaeren „élő” költőnek tűnt, míg Belgiumban már közvetlenül az első világháború után elfordultak tőle, és voltak évtizedek, amikor nem adták ki írásait. Kosztolányi fordításai miatt Maeterlincket költőnek hittem, holott Goffin kivételével senki sem tartotta költőnek. Van Lerberghe is csupán elsősorban Goffin emlegette, Gilkinről is legfeljebb a neoklasszicista ízlés hívei tudtak, főleg flamand-ellenes érzülettel.

1981-ben egy Verhaeren-kollokvium aktáinak kiadói, a német P.-E. Knabe és a belga R. Trousson így magyarázták, hogy a hajdan világszerte népszerű költőt szinte teljesen elfelejtették: „Ihletett és látomásos hangsúlyai megöregedtek, makacs akarata, hogy hősiességgel rendezzen egy kaotikus világot, századunk nagy aggodalmaihoz nem illett.”²² Kosztolányi interpretációjának nem az akarat vagy a hősiesség a kulcsszavai. „Verhaeren igen sok versét a múlt parfümje itatja át. A szeme úgy lát, mint egy középkori szerzetesé... A flamand életet rajzoló verseiben ütközik ki, hogy ez a sápadt, vértelennek látszó spritualista mennyire realista. A bőjtölő aszkéta színesnek látja az életet [...] Újabb verseiben a város, a nagy tömegek költője. Művészi hitvallását támogatja nemesen – szocialisztikus világnézete.” Azaz, Kosztolányi Verhaerenje több is, más is, mint hogy a makacs akarat kifejezője lenne.

Nem hiszem, hogy Kosztolányi tudatos kutatásokat végzett volna. Nyilván azt fordította, ami a kezébe került, legfeljebb nem fordított le mindent, amit elolvasott. Kosztolányi a szó nemes értelmében volt eklektikus; nem érdekelték iskolák, irányzatok, definíciók, divatok – a divat legfeljebb annyiban befolyásolta, hogy megkönnyítette vagy megnehezítette tájékozódását. Ami talán nem csak nekem érdekes; Maeterlincket Novalis, a „német misztikus” követőjének tartja. Soha nem fordított Novalist. A századforduló belga költőit mélységesen áthatja a német romantika. Kosztolányit nem érdekli a német romantika, ahogy Babitsot sem, annál inkább Balázs Bélát és Lukács Györgyöt.

Az elfelejtett Gilkin értékelésével Frickx és Joiret igazolták Kosztolányi ízlését.²³ A Quaghebeur-nemzedék Verhaeren, Maeterlinck és Van Lerberghe

újráfelfedezésével szintén Kosztolányi ízlését igazolta. Itt említem meg, hogy a Quaghebeur-nemzedék, mely a parnasszista-neoklasszicista hagyomány ellen fordult, Kassák ízlését is igazolta. A 2x2-ben és a bécsi MÁ-ban Paul Neuhuys és Marcel Lecomte verse is megjelent. Hiába publikáltak sokat és lényeges dolgokat, érdemben senki sem vett róluk tudomást. A fordulat a nyolcvanas években következett be, azóta írnak róluk, és újra kiadják, illetve összegyűjtik műveiket. Pierre Bouergois is megjelent a MÁ-ban (ott tévesen franciának mondják). Őt hamarabb fedezték fel újra, a hatvanas évek elején, amikor Nola válogatásában és Goffin utószavával megjelent a Sols utca költőinek antológiája. (A brüsszeli Szabad Egyetem épülete a húszas években a Sols utcában volt.) Servranckx rajzai is megjelentek a MÁ-ban. Évtizedekre őt is elfeledték. 1991-ben reprezentatív gyűjteményes kiállítása volt. Az egyik vitrinben látható volt a MA. (A katalógusban nincs feltüntetve.) És végül...

1987 őszén, Brüsszelben, az Europalia keretében „Brüsszel–Bécs 1890–1938” címmel kiállítást rendeztek. A kiállítás anyagához néhány lépcsőfok vezetett. Amit a néző először megpillantott, Kassák Lajos fiatalkori arcképe volt, mellette a bécsi MA egyik oldalán Marcel Lecomte verse magyar fordításban.

A kiállításhoz katalógust készítettek. Előszavát Fabrice van de Kerckhove, a brüsszeli Archives et Musée de la Littérature munkatársa írta. Ő és kollégái rendezték a kiállítást és szerkesztették katalógusát. A katalógus szó némi-képp félrevezető. Nem a kiállítás anyagának reprodukciója, hanem az előkészítő munkálatok tanulságait összegző, gazdagon illusztrált kötet. Az előszót követően tizenkét tanulmány foglalkozik Brüsszel és Bécs kapcsolatával, így Fernand Khnopff és Klimt viszonyával, Hofmannsthal és Musil Maeterlinck-élményével, Verhaeren és Zweig barátságával, Rilke flandriai útjával, bécsi építészek és muzsikuskok brüsszeli szereplésével.

Váratlan tanulsággal zárul a katalógus, vagyis tanulmánykötet olvasása. Bécs és Brüsszel korábban gyümölcsöző kapcsolata 1914-ben megszakadt. A freudizmus érdemi belgiumi hatásáról csupán 1945 után lehet beszélni. A húszas évek elején mégis van valami kapcsolat Bécs és Brüsszel között, és ezt a magyar emigráns Kassák tartja fenn, amikor a perifériára szorult belga avantgarde művészekkel próbál együttműködni...

V.

Mi volt, mi lehetett az oka a belga irodalom negyedszázados világirodalmi tekintélyének? 1890-ben kaland volt a belgákra odafigyelni, 1914-ben Kassáknak vagy Lunacsarszkijnak már hagyomány. Yeats, Symons, Wilde, Hof-

mannsthal, Rilke, George, Musil, Strindberg, Csehov, Brjusov, D'Annunzio, Marinetti, Kosztolányi, Balázs Béla lelkesednek fiatal, náluk alig idősebb belga kortársaikért.

A (babitsi értelemben vett) világirodalom kitágulóban volt, az oroszok és az amerikaiak után a skandinávok jöttek. Nietzsche és az északiak népszerűsítésében nagy szerepe volt Brandesnek, akit a belgák kértek, hogy foglalkozzon velük is. Az európai értelmiség franciául olvasott, a belga verseket vagy költői drámákat első kézből megértette. (Az orosz regény tekintélye miatt kísérletek történtek az orosz vers németországi vagy franciaországi megismertetésére, megfelelő költő-fordítók hiányában ez azonban nem sikerült.) A belgák közvetítők voltak, a német romantikát ők fedezték fel a franciák és talán egész Európa számára. Az Erzsébet-kori drámát és a pre-raffaelitákat közvetítették az európai kontinens felé. (Victor Hugo és társai csupán a Sturm und Drangot ismerték.) Maeterlinck a flamand népköltészet sejtelmességét viszi a klasszikus francia versbe. Bátorítást adtak, mert fiatalok voltak, precedenst teremtettek más fiatalok számára. Ha a flamand Maeterlinck franciául teremt flamand színházat, miért ne teremthetne Yeats angolul ír színházat. Bármennyire a múltban gyökereztek is, a jövőt hirdették, és nem a múltban kerestek modellt, Rilke fiatal munkása is ezért ünnepli Verhaerent.

A belga hatásnak nyilván humanitárius okai is lehettek. 1906-ban Ady, aki korábban már többször leírta Maeterlinck nevét, *A belgák* címen fontos cikket közöl. Forrása Rémy de Gourmont *Livres des masques* című könyve (1896–1898) volt. Ady tud arról is, amiről a francia kritikus még nem tudhatott: Maeterlinck küzdött az általános titkos választójogért. (A Világ majd 1911-ben hírt ad arról, hogy az e jogért sztrájkoló belga munkásokat Maeterlinck anyagilag is támogatta.) „Az új francia és egyben ember-irodalom belga.” [...] „És a belgák nem elefánt(cson)t-toronyba zárkózott gögös boldondok. Látják ezt a napi életet is. Fáj az ő szívük minden emberi szenvedőért. Csak nem ugranak be a politika jelszavainak. Mert mélyebben néznek az életbe, mint az öblös torkú politikusok. De már Maeterlinck hirdeti, hogy az általános, titkos választói jog messzebbre viszi a modern társadalmat.” [...] „A belgák, akiket Párizsban csúfol a plebs, s akik maguk is egy nagy szimbólum: valamire figyelmeztetik a világot. Eggyé kell válniuk minden kultúrtársadalmaknak, mert csak így lehet készíteni egy boldogabb lakozást a földön ama boldogtalan lény számára, ki Embernek hívatik.”²⁴

Nem kétséges, hogy Belgium csupán ürügy – Ady a magyar közönségnek magyar problémákról ír. De jellemző, hogy ürügy lehet. Amit Stefan Zweig konkrétan Verhaerenről ír, annak valóságtartalma valószínűleg tagadhatat-

lan: „a franciáktól tanulta a nyelvet és a formát, a németektől az isteni keresését, a mélységet és egyfajta nehézkességet, a metafizikai szükségletet és a pantheista lendületet.”²⁵ De amikor a belga költőkről általában mondja, hogy „a germánok franciául beszélnek, és a franciák flamandul éreznek”,²⁶ akkor nyilván túloz, és olyan ideált fejez ki, amely Ady szavai mögött is érezhető.

A neves középkor-kutató Maurice Wilmotte (1861–1942) 1902-ben adta ki *A latin és politikai Belgium* című történelmi esszéjét, mely Belgium történetét mondja el az ország alapításától a századvégig, a különböző liberális, katolikus és szocialista tendenciákat elemezve. Foglalkozik a flamand mozgalommal és annak vallon ellenhatásával. Sajnálja, hogy a vallonok elvetik a kétnyelvűség igényét, melyet szükségesnek tart a kis ország számára. A mű második kiadása 1905-ben, a nemzeti függetlenség kikiáltásának 75. évfordulójára jelent meg, mely egy „1830 előtt” című bevezető fejezettel gazdagodott. Itt, és a mű konklúziójában Wilmotte kifejti, hogy Belgium nem mesterséges államalakulat, hanem nemzet.

Marc Quaghebeur, aki idézi Zweig szavait, megjegyzi, hogy Belgium német lerohanása megsemmisítette Verhaeren és Maeterlinck humanista és progresszív eszméit, és azt a kulturális szintézist, amely költészetük alapja volt.²⁷

Quaghebeur jogosan hangsúlyozza, hogy 1914 korszakhatár.

VI.

(*Kosztolányi olvasója*) Az első világháborút közvetlenül megelőzően jelent meg a *Modern költők*. A belga fejezetben öten szerepeltek, négy flamand és egy vallon származású franciául író költő. Nem sokkal az első világháború után Kosztolányi rajongással szólt Crommelynckről, a drámaíróról, akinek első írásai 1917–18-ban jelentek meg. Crommelynck tehát egy új, nemcsak Verhaerennél, hanem Kosztolányinál is fiatalabb nemzedék képviselője.

Nem az én dolgom, és nem is a mi dolgunk (azt hiszem, nyugodtan beszélhetek többes számban), magyaroknak és más külföldieknek, hogy eldöntsük: azt a bizonyos irodalmat belga irodalomnak, francia nyelvű belga irodalomnak, belgiumi francia irodalomnak vagy frankofón irodalomnak kell-e nevezni. (Mindenesetre a „belgitude” kifejezés – öntudatlan – visszatérést jelent Adyhoz és Kosztolányihoz.) De: Kosztolányi – mint annyi más alkalommal is – önállóságra nevelt. Világirodalomban gondolkodott, és mint a világirodalom részét fedezte fel a belgákat. Ebből a szempontból pedig a

belső politikai vagy irodalmi csatározások vagy nemzedékek összeütközése mellékes. Belgiumban évtizedeken keresztül csak olyan író számított, aki Párizsban jelent meg. Kosztolányi olvasójának ez nem lehet szempontja. A vallon–flamand ellentét is alaposan megkavarta az értékrendet. Kosztolányi olvasójának ehhez sincs köze. És az sem lehet szempontja, hogy az éppen aktuális értékrendet kövesse. Ha évtizedekkel ezelőtt tudott a századforduló nagy költőiről, akikről Belgiumban az idő tájt alig beszéltek, akkor az újabb fordulat kedvéért nincs kedve lemondani az 1920 és 1980 közötti jelentős alkotókról.

Kosztolányi, majd Kassák, József Attila, Szabó Lőrinc, Márai – tehát egy irodalmi hagyomány tanított meg arra kamaszkoromban, hogy létezik belga irodalom. Nem készültem arra, hogy belga költészettel foglalkozzam. Egyszerűen magyar írókat olvastam (akik indexen vagy félindexeken voltak, még József Attila sem volt egészen „szalonképes”), és mert őket olvastam, tanultam tőlük a belgákról, ahogy tanultam tőlük angolokról, franciákról, németekről, oroszokról, skandinávokról és másokról is.

Évtizedekkel később Rába György dolgozta fel úttörő tanulmányában Verhaeren és a modern magyar líra kapcsolatát. Már Kosztolányi a *Modern költők* című antológiájában az egyes költőket bevezető jegyzeteiben felsorolta a magyar fordítókat és kritikusokat. A magyarországi belga recepció rendkívül gazdag, Verhaerenről például Pécsent és Debrecenben máig is jól használható monográfiák születtek 1939–40-ben. A magyar recepciót érdemes lenne feldolgozni, én ebben az esszében csupán egy élményről vagy élménysorozatról írtam, melynek kiváltója – és aztán többszörösen megerősítője – Kosztolányi volt.

1 Az *Ihlet és Nemzedék* 1943-ban jelent meg. Márai nyilván tudta, hogy Maeterlinck az Egyesült Államokban él, de a háborús viszonyok miatt célszerűbbnek tartotta ezt nem említeni.

2 Vö. GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant*, Charleroi, 1979.

3 Vö. QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Brüsszel, 1990.

4 PIRENNE, Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles, 1900, I, 45.

5 Vö. DHONT, Jean, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles, 1963 bevezetőjét és MABILLE, Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, Bruxelles, 1986, Introduction.

6 BAUDET, Colette, *Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaekers (1851–1934)*, Brüsszel, 1986.

7 *Les Concepts nationaux de la littérature. L'exemple de la Belgique francophone*, Aachen, 1989, I, 189.

8 Idézi: LUC, Anne-Francoise, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, 1989, 23.

9 BERTRAND, Louis, *Histoire de la démocratie et du socialisme en Belgique depuis 1830*, Brüsszel–Párizs, I–II, 1906–07, Préface par Emile VANDERVELDE.

10 ARON, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880–1913)*, Brüsszel, 1985, 217–218.

- 11 *Les premiers admirateurs de La Princesse Maleine* = HANSE, Joseph, *Naissance d'une littérature*, Brüsszel, 1992, 265–279.
- 12 CRAWFORD, Virginia M., *Studies in Foreign Literature*, London, 1899, 106–107.
- 13 TROUSSON, Raymond, *L'accueil fait au théâtre de Verhaeren* = *Emile Verhaeren*, édité par P.-E. KNABE és R. TROUSSON, Brüsszel, 1984, 94.
- 14 YEATS, W. B., *Autobiographies*, London, 1956, 193.
- 15 Idézi: Le RIDER, Jacques, *Musil et Maeterlinck* = *Bruxelles-Vienne 1890–1938*, Brüsszel, 1987.
- 16 Vö. GROSS, Stefan, *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation*, Mindelheim, 1985.
- 17 GIDE, André, *Prétextes*, Paris, 1900.
- 18 BAZALGUETTE, E. *Verhaeren*, Paris, 1907, 6.
- 19 Idézi: de SMEDT, Raphael, *Frans Helens et le problème des lettres françaises de Belgique* = *Etudes de la littérature française de Belgique*, offertes à Joseph HANSE, publiées par Michel OTTEN, Brüsszel, 1978, 189.
- 20 FRICKX, Robert-JOIRET, Michel, *La poésie française de la Belgique de 1880 à nos jours*, Brüsszel, 1977, 5: „...definitív módon” – mondják a szerzők. A szerzőpáros egyik tagja, Robert Frickx 1974-ben, Párizsban R. BURNIAUX-val *La littérature belge d'expression française* címen adott ki könyvet. Az első cím magyarul: *Belgium francia költészete...*, a második cím: *A francia nyelvű belga irodalom története*. Néhány irodalomtörténet címét ideírom, hogy a változásokat; ill. ingadozásokat jelezzem: POTVIN, Ch., *Histoire des lettres en Belgique*, Brüsszel, 1882; NAUTET, F., *Histoire des lettres belges d'expression française*, Bruxelles, 1892–93; BOUBÉE, J., *La littérature belge. Le sentiment et les caracteres nationaux dans la littérature française de Belgique*, Brüsszel, 1906; SMETS, A., *Les écrivains belges de langue françaises*, Párizs–Brüsszel, 1912; GAUCHEZ, M., *Histoire des lettres françaises de Belgique des origines à nos jours*, Brüsszel, 1922; HANLET, C., *Les écrivains belges contemporains de langue française (1800–1946)*, Liège, 1946; MOR, Antonio–WEISGERBER, Jean, *Le Lettarature des Belgio*, Milano, 1968. (A kötet francia nyelvű és a flamand irodalmat középkori kezdeteitől napjainkig mutatja be, de a két irodalom kölcsönhatásával nem foglalkozik.) Az identitás problémáját a belga irodalomban teljesen új – európai és magyar – nézőpontból elemezte BÁRDOS Miklós *Belgium, a víz országa* című, 1995 tavaszán befejezett és a budapesti egyetemen készített szakdolgozatában.
- 21 *Écritures de l'Imaginaire*, szerk. OTTEN, Michel, Brüsszel, 1985, 6.
- 22 *Verhaeren*, édité par P. E. KNABE et R. TROUSSON, Brüsszel, 1984, 7.
- 23 Gilkinre újabban LACKFI János figyelt fel. Meggyőző, szép fordításai a Szépliteraturai Ajándék 1994/1-es számában olvashatók.
- 24 ADY Endre, *A belgák*, Budapesti Napló, 1906. aug. 15.
- 25 ZWEIG, Stefan, *Verhaeren*, Paris, 1985, 26.
- 26 Uo., 20.
- 27 QUAGHEBEUR, Marc, *i. m.*, 23.

A merkantilista utópia (A *Candide* Eldorádó-epizódjának értelmezése)

Bizonyos, hogy a *Candide* Voltaire-nek nemcsak a legtöbbet olvasott, de a legtöbbet értelmezett műve is: a rá vonatkozó szakirodalom elképesztően terjedelmes, feltárása és rendszerezése külön kutatás tárgya lehet csak. Ez nyilván megnehezíti azok dolgát, akik valamilyen új összefüggésre szeretnének rámutatni, hiszen így egyáltalán nem biztos, hogy erre nem bukkant már valaki korábban rá. Az utóbbi két évtizedben készült, mintegy harmincöt-negyven tanulmány és monográfia áttanulmányozása ebben a tekintetben talán jelent némi biztosítékot: a leginkább markáns álláspontok ha nem is feltétlenül az értekezések szövegében, de a hivatkozásokban nagy valószínűséggel előbukkannak. A szakirodalom olvasója egyébként a magyarázatoknak igen gazdag, színes és változatos világában barangolhat. Igencsak eltérő értelmű kommentárok kísérik a regénynek azt a részét is, amellyel ez a dolgozat foglalkozni szeretne. A mű szövegében két fejezetet elfoglaló Eldorádó-epizodról¹ benyomásunk szerint a szakirodalomban csak két, egyébként elég meglehetősen hétköznapi tény vonatkozásában van széleskörű egyetértés. Senki nem vitatja (legfeljebb nem egyformán hangsúlyozza), hogy a részlet kitüntetett helyet foglal el a regény szerkezetében. Itt több szempont is felmerül. Így (például) szó esik arról, hogy az epizód a cselekmény szerkezetének hozzávetőleg a középpontjában helyezkedik el,² hogy a hős életében most alapvető fordulat következik be, van tanulmány, amely felhívja a figyelmet arra is, hogy e kitérővel a cselekmény ritmusában éppen úgy változást érzékelünk,³ mint ahogy az epizódban leírt társadalom több vonatkozásban is oppozícióban van a regény cselekményének egyéb színtereivel.⁴ Ennek az oppozíciós viszonynak a leginkább lényeges eleme egyúttal az értelmezések között megtalálható másik közös mozzanat s ugyancsak evidencia, nevezetesen az, hogy az Eldorádó – utópia. Igen komoly eltérések találhatók viszont az utópia értelmezését illetően: a tanulmányírók jelentős része az ideális társadalom modelljét látja benne,⁵ de van, aki paródiaként fogja fel,⁶ s van, aki szerint Voltaire éppen azért írta ezt az epizódot, hogy bemutassa minden utópikus remény hiábavalóságát, hogy bemutassa tehát „la vanité de tout espoir utopique, l’homme ne peut pas vivre dans cet état de perfection...”⁷ Az utóbbi időben készült elemzések talán az óvatosságban

egyeznek meg a leginkább, s a részlet értelmezésének nehézségeire irányítják rá a figyelmet. Arról olvashatunk, hogy itt meghatározatlan országról van szó, egy „Utopie non programmatique”-ről,⁸ amelynek tartalma „indeterminé”,⁹ hogy „les plans de cette cité idéale sont à peine tracés”,¹⁰ mítosz, amely „ouvert”, az ottani állapotok dicsérete „ne représente ni un système ni un programme”,¹¹ Voltaire tehát itt n’a pas voulu proposer un système directement applicable, mais plutôt des valeurs”, s ha igaz is, hogy „Eldorado se présente ... comme une utopie”, de „il ne propose pas de programme”,¹² ez tehát „un paese irreale, una costruzione della logica astratta”, amely azonban „triste nella sua perfezione.”¹³ Egyébként a legalaposabb magyar tanulmány szerzője sem gondolja úgy, hogy „Eldorádó lenne Voltaire ideális állama”.¹⁴

Az alábbiakban a szóban forgó epizódnak olyan magyarázatára teszünk javaslatot, amely alapvetően tér el a szakirodalom általunk ismert eddigi kommentárjaitól. Ezekről az imént idézett tanulmányok révén természetesen nem tudtunk akár csak közelítőleges áttekintést sem nyújtani, de – talán – az értelmezések irányát és főbb jellemzőit sikerült érzékeltetni. Úgy véljük, hogy az utópia, amelyet Voltaire e remekművének centrális helyzetben lévő epizódjában nyújt, valóban megvalósíthatatlan ugyan, s így nem tekinthető a szó teljes értelmében „programmatikusnak”, viszont nem meghatározhatatlan s nem is nélküli egy lehetséges – s a regény világában központi szerepet játszó – program elemét. Értelmezésünkhöz elsősorban a voltaire-i életműben megtalálható és az epizóddal megfeleltethető eszmetörténeti vonatkozások kínálták a kiindulópontot.

Miként a legendák Eldorádójában, így Voltaire-ében is természetesen messés jólét uralkodik. A lakosok mintha semmiben nem szenvednének hiányt, s az író mintha valóban karikírozná a bőséget: itt minden kiváló minőségű, mindenből sok van, s mindennek rendkívüliek a méretei. A kérdés azonban éppen az, hogy mi a forrása ennek a mesés gazdagságnak. Rögtön észre kell vennünk, hogy az emberek nem azért dűskálnak minden földi jóban, mert a természet látta el oly bőséggel országukat. Ha ebből a szempontból figyelmesen olvassuk a szöveget, akkor kiderül, hogy Eldorádóban voltképpen egyetlen olyan tünemény van, amelyet a természet adott, s amely másutt nincs, s ez a gyorsfutású piros juh. E furcsa állaton kívül az ország egyetlen olyan, valóban a természet által biztosított sajátossággal rendelkezik, amely megkülönbözteti a világ többi részétől, nevezetesen: a nemesfémek és a drágakövek bőséges jelenlétével. Ezt a körülményt azonban nyilvánvalóan nem tekinthetjük az ország jólétét biztosító természeti adomány-

nak, hiszen ezeknek az anyagoknak itt legfeljebb csak használati értékük van, már ha egyáltalán van. A drágakövek például – színes kavicsokként – a földön hevernek és a kisgyerekek játékszeréül szolgálnak, a nemesfémeket pedig – ha nem éppen az agyaggal tekintik egyenrangúnak őket – az építkezésekhez használják fel, vagy különféle eszközöket készítenek belőlük. Ahhoz, hogy ezek az anyagok kincsként működjenek, az kellene, hogy a lakosok kincsnek fogadják el őket. Erről azonban szó sincs s nem is lehet. Az arany és a drágakövek csak Eldorádón kívül számítanak kincseknek, hogy a számunkra megszokott értékkel bírjanak, ki kell őket innen vinni. Candide és szolgálja majd visz is ki belőlük bőven, s lesz alkalmuk nekik s nekünk, az olvasóknak tapasztalni, hogy az itt közömbös ásványok amott hogyan lényegülnek át az emberi szenvedélyeket felkorbácsoló arannyá, illetve drágakövekké. Eldorádó azonban szinte tökéletesen el van zárva a világ többi részétől s ez az elzártság végleges: csak a vak véletlen által idesodort hőseinket tudják – kívánságukra – eltávolítani a jóindulatú bennszülöttek s ez nagyon is bonyolult művelettel történik. Itt ezek az anyagok maradnak azok, amik: közönséges ásványok.

Egyáltalán nem beszélhetünk tehát arról, hogy ezt az országot a „*profusion des dons de la nature*” jellemezné,¹⁵ sőt – s itt van az általunk javasolt értelmezés sarkpontja – a dolog éppen fordítva áll. Az Eldorádóban uralkodó állapotok kulcsa abban a körülményben van, hogy a természetnek ezek az adományai itt csak a közönséges anyagok körében foglalnak helyet, csak szépek és praktikusak, de különösebb értékkel nem rendelkeznek. Eldorádó olyan ország, ahol nem létezik a kincs fogalma. Ennek a ténynek alapvető jelentősége van az ország gazdasági élete szempontjából. Első pillantásra is nyilvánvaló, hogy így ebben az országban nem alakulhatott ki a kincsgyűjtés másutt természetesen tekinthető ösztöne, amelynek bűnre csábító hatalmát egyébként Candide – a holland hajós gazembersége révén – szinte rögtön megtapasztalja az ország elhagyása után, hogy majd ezt a tapasztalatot (például párizsi tartózkodása során) újból s újból átélje. Ám ha csak erről lenne szó, akkor a következmény mindössze annyi lenne, hogy itt nem követnék el azt a tengernyi bűnt, amely e szenvedélyből fakad s amelyet folyamatosan követnek el a világ többi részén. Így legfeljebb békesség honolna ebben a különös országban, de nem uralkodna benne mesés gazdagság. Úgy látszik tehát, hogy ez az Eldorádóban kialakult kedvező viszonyoknak csak az egyik oldala, inkább csak negatívum, amely meggátolja a boldogtalanságot, de önmagában kevés ahhoz, hogy megteremtse azt a jólétet, amelyet hőseinkkel együtt lépten-nyomon tapasztalunk. Ha azonban csak egy kicsit alaposabban körülbekintünk, megpillanthatjuk az itt uralkodó jólét forrását. Annak a tény-

nek ugyanis, hogy ebben az országban ismeretlen a kincs, van egy másik s az előbbinél sokkal lényegesebb vonatkozása is. Ha nem létezik olyan anyag, amely értéket – tartós értéket – testesít meg, akkor ez azt jelenti, hogy céltalan a tartós (azaz: elraktározható) értékek gyűjtésének a világon másutt oly természetesnek tekinthető szenvedélye, céltalan tehát a teaurálás. Úgy véljük, hogy a döntő mozzanat valójában itt van, az Eldorádóban uralkodó állapotoknak ebben a körülményben rejlik a magyarázata. Mivel kincs hiányában nem lehetséges a felhalmozás és így az egyéni meggazdagodás, ezért azután mindenki dolgozik és mindenki kénytelen dolgoztatni, ki-ki lehetőségei és hajlamai szerint. Ennek a helyzetnek viszont magától értetődő folyománya, hogy Eldorádóban is van hiány – itt a munka hiányzik a lakosoknak. Ez ennek a társadalomnak az egyik leginkább feltűnő vonása, hiszen Voltaire ebben a vonatkozásban tényleg karikíroz – mindenütt s mindenben sokan, sőt, elképesztően sokan dolgoznak. Az ottani viszonyok között szegényesnek számító városszéli vendéglőben hőseink tiszteletére két fiatalember és két leány siet elő, a királyi udvarba már tizenkét szolgáló kíséretében indulnak el, ahol azután húsz gyönyörű testőrlány fogadja őket. A király reggelente tartott hálaadó szertartásait „legalább” hatezer muzsikussal kíséri, de a fogadóterembe is úgy vonulnak be a látogatók, hogy két sorban ezer zenész áll. Ez nem kizárólag az ő tiszteletükre történik így – itt „régiszer” van szó. „Háromezer jó tudós” dolgozik majd azon a gépezeten is, amelynek segítségével végül Candide és Cacambo távoznak Eldorádóból. Mindenre sok a vállalkozó, mert mindenki dolgozni akar – a munka láthatóan kedveteléből, sőt, szenvedélyből, de semmiképpen nem szükségből végzett tevékenység. A dolgozni vágyó emberek ráadásul nemcsak személyesen lépnek elének a cselekményben, jelen vannak ők közvetetten is. Itt minden az emberi tevékenység terméke, Eldorádóban mindenütt ott látjuk az emberi találékonyságnak és a sok-sok munkáskéznek megannyi produktumát, az egyszerű (az itteni viszonyokhoz képest szegényesnek mondott) fogadóban feltálalt, s rendkívül munkaigényes ételektől kezdve a fővárosig, ahol hatalmas középületek között, sokezer oszloppal ékesített piactéren sétálnak át a látogatók, s ahol nemcsak a kutak vize, de az utcák kövezete is illatosított. A tudományos műszereket befogadó csarnok „kétezer lépés” hosszú. Valóban csodás világ ez, csak hogy gazdagsága nem a természet adománya – ezt az emberi munka adományozta Eldorádó lakóinak.

A pompás épületek, a káprázatos oszlopsorok, az illatos kövezet vagy a rafinált konyhaművészet megannyi terméke mögött ott látjuk tehát a hiányt, az elvégzendő munka hiányát – itt mindenre sok jelentkező van, s láthatóan senkinek nem jut eszébe, hogy dologtalanul éljen. A dologtalanságtól nyilván

az térítette el az embereket, hogy (nem lévén jelen az ország életében a kincs), a pénz különleges helyzetbe került. A pénz felhalmozása önmagában véve eredetileg ugyanis nem lehetett célszerű dolog, a pénz csak úgy képez igazi értéket, ha rögtön visszafordul a termelésbe és (a munka és a kereskedelem révén) szaporítja önmagát. Eldorádó világa tehát csak úgy válhatott a munka világává, ha egyben az állandóan forgó pénz világává is vált. A pompás és hatalmas épületek nyilvánvalóan közmunkák révén készülhettek el s így mögöttük szükségképpen pénzügyi döntések húzódnak meg, csak már teljesen elhomályosult döntések. Az itt uralkodó financiaális nagyvonalúságról annak a bonyolult gépezetnek az ára tanúskodik, amellyel hőseink majd kijutnak innen, hiszen az „nem is került sokkal többbe, mint húszmillió fontsterlingbe”. Amikor mi megismerjük Eldorádó lakóit, láthatóan már nemcsak a kincsek nem léteznek számukra, de a pénz sem igazán érdekli őket, hiszen munkájuk révén már minden földi jóval el vannak látva. Talán ezért is van, hogy az ország vezetői az ingyenes fogadókkal a kereskedelmet kívánják támogatni – nem valószínű, hogy azért, mintha ez kevésbé vonzó foglalatosság lenne az eldorádóiak számára, sokkal inkább azért, mert maguk a vezetők tartják fontosnak a pénz és az áruk állandó forgását. Olyan világba léptek be tehát hőseink, ahol a tezaurálás lehetetlensége miatt az egyén gazdagsága elképzelhetetlenné vált, mindenki dolgozni és (ha tehetsége vezető pozícióba juttatta) dolgoztatni kényszerül. E helyzet eredménye a köznek olyan gazdagsága lett, amely az egyén számára gazdagság nélkül is tökéletes jólétet biztosít. E jólétnek láthatóan nincsenek fokozatai. Ebben a társadalomban az emberek között meglévő hierarchia nem anyagi alapon nyugszik, hanem természetes munkamegosztáson. Nincs jele, hogy a társadalmi rangsorban elfoglalt alacsonyabb helyzet bárkit is zavarna.

Ennek az állapotnak van egy előzetes és igencsak alapvető feltétele. Erre már utaltunk, de valamivel részletesebben is célszerű beszélni róla. Az ország földrajzi helyzetéről van szó, arról a körülményről, hogy Eldorádó teljes mértékben el van zárva a Föld országaitól. Az elzártságról az első pillantásra is jól látszik, hogy kardinális feltétel, hiszen ha ez az ország hozzáférhetővé válna a Föld többi lakója számára, akkor rögtön vége is lenne az Eldorádó számára oly kedvező helyzetnek. A más országbéli emberek megjelenésével a most értéktelen színes kavicsok és a figyelemre sem méltatott sárga agyag rögtön átalakulnának – megjelenne tehát a kincs. S a dolog fordítva is igaz: Eldorádóban éppen azért maradhatott színes kavics a drágakő és sárga sár az arany, mert az ország el van zárva – pontosabban: elzárkózott – a világ többi részétől. A földrajzi elzártsághoz (megtudjuk) tudatos elhatározás is hozzájárult: az ősidőkben a vezetők döntöttek (a „nemzet beleegyezésével”)

úgy, hogy senki sem hagyhatja el az országot. Ez az egyetlen kényszer, amelyet Eldorádó lakóinak vállalniuk kell, s ezt ők a jelek szerint természetes módon vállalják is. Az elzárttság nem csak, sőt, elsősorban nem katonai védelmet jelent, noha azt is, s erről saját történelmi tapasztalataik győzhették meg őket. Amikor őseik, az inkák hódítani indultak, maguk pusztultak el a spanyolok fegyvereitől. Az elzárttság tehát elzárkózás is, a földrajzi adottságot tudatos döntés erősítette meg. Bár ennek is vannak gazdasági kihatásai – nem kell hadsereget fenntartaniuk –, az igazi jelentősége mégis az, hogy így született meg a feltétele annak, hogy Eldorádó az maradjon, ami: kincsek nélkül, csak munkából élő s éppen ezért rendkívül gazdag, a fényűzés örömei között élő ország.

Az epizódban élénk rajzolódó társadalom így nyilvánvalóan valószínűtlen emberi világot mutat meg, utópiát, azt azonban nem mondhatjuk, hogy a benne szabadjára engedett gondolkodásmód leglényegesebb elemei a képzelet szülöttei lennének. Ellenkezőleg, jól előtűnt, hogy itt egy viszonylag szabatosan meghatározható gazdaságtani logika működik, a kincsek nélküli világban mutatja meg erejét a pénz, de (már mi szinte csak ennek jeleivel találkozunk) elsősorban a munka. S ez – úgy véljük – aligha lehet esetlegesség, hiszen e rendszernek vagy inkább e teóriának megvannak a jól azonosítható előzményei a voltaire-i életműben. Eldorádó gazdasági életének jellegzetességei jól látható összefüggésben vannak egy olyan elmélettel, amelyet Voltaire nemcsak alaposan és sokoldalúan ismert, de amelynek egy ideig szenvedélyes híve is volt s később sem igen távolodott el tőle. André Morize klasszikus munkája¹⁶ óta ismeretes, hogy az 1720-as években újjáéledő merkantilizmus Voltaire-re mély benyomást gyakorolt: a harmincas évek első felében készült *Mondain* és *Défense du „Mondain”* című költeményei, vagy azok a reflexiók, amelyeket J.-F. Melon *Essai politique sur le commerce...* című (1734) és mások, hasonló szellemben készült írásai kapcsán jegyzett le,¹⁷ egyaránt arról tanúskodnak, hogy a gazdaságról való gondolkodása – Morize megállapítása szerint „définitivement”¹⁸ – ennek az angol és francia forrásból egyaránt merített elméletnek a keretei között mozgott. André Morize körültekintő elemzése ellenére a radikális és szellemes, paradox megfogalmazásokkal teli, ragyogó költemények mintha némiképpen elterelték volna a figyelmet arról, hogy Voltaire nem csak a komor aszkézis hívei ellen polemizálva használta ezt a gazdaságtani teóriát. A jelek arra utalnak, hogy a luxus-verseket ihlető Bernard Mandeville-nél mélyebb és közvetlenebb hatással volt rá Jean François Melon nem túl terjedelmes értekezése. Voltaire a mandeville-i éles és paradox interpretáció után ismerte meg Melon munkáját,

s jól látható, hogy annak tudományos higgadtsága és távlatossága nemcsak nagyobb, de tartósabb hatást is gyakorolt rá. A kis könyv egyébként a fizikokrata tanok föltűntéig a század legnépszerűbb gazdaságtani munkái közé tartozott, francia földön legalábbis bizonyára a legnépszerűbb volt. Diderot azt írja majd szerzőjéről, hogy „sans lui, p  ut-  tre toute l’  cole   conomique serait encore    naitre”.¹⁹ De nem kevésbé elismerő hangon sz  l az *Observations*-t   r   Voltaire sem, ő   gy   t  l e munkáról, hogy ez „ouvrage d’un homme d’esprit, d’un citoyen, d’un philosophe. Il se sent de l’esprit du si  cle...”

A *Mondain*-verseket   r   Voltaire tehát inkább az elmélet paradox és polemikus vonásait állította előtérbe, később, az *Observations* szerzőjeként viszont nem a „maitre Caffard”-ok leleplezése foglalkoztatta, hanem filozófusként töprengett a gazdaságtan legfontosabb kérdésein. A tanulság azonban mindenképpen egyértelműnek látszik: Voltaire gazdaságtani nézeteit mélyen befolyásolták a modern merkantilista gondolkör k  l  nbz   interpretációi. Amikor azt állítjuk, hogy annak a gazdaságtani logikának, amely Eldorádó gazdasági   let  t   r  ny  tja, megvannak a voltaire-i életműben az előzményei, elsősorban ezekre az írásokra gondolunk. Az itt olvasható ökonómiai megfontolások alapja ugyanis nemcsak hasonlóságot mutat Eldorádó gazdaságának a logikájával, de meg merj  k kockáztatni az állítást: lényegében azonos is vele. S ez akkor is feltűnő, ha a *Candide*-nak ez az epiz  dj   nem a teória, hanem a fikció nyelvén beszél és   gy más vonásai mutatkoznak meg élénkebb színükkel s akkor is, ha jól látszik: Voltaire-nek a viszonya már alaposan megváltozott ehhez a gazdaságtani elm  lethez. A *Mondain*-versekből sug  r  z   f  l  nyes szellemességnek inkább a támadó   le volt erőteljes, az *Observations*-t a tud  si érdeklődés és meggyőződés ihlette, az Eldorádó-epiz  diban megjelenő tud  s viszont egyszerre fejez ki bizakodást,   r  ni  t és – szomorúságot.

Térjünk vissza azonban az   m  nti kijelent  s  nkre. Valószínűsíthető az az állítás, hogy a regénybeli ország gazdaságának működésében jól megfigyelhető a Melon-féle merkantilista megfontolások jelenléte? A döntő pont az, hogy Voltaire Eldor  d  b  l eliminálja a kincset, hiszen Melon *Essai*-j  nek egyik legfontosabb tétele sem más, mint a kincsek kárhoztatása. Elsősorban a IX. fejezetben (Du Luxe) olvashatunk olyan megfontolásokat, amelyeket nehéz nem összefüggésbe hozni az Eldorádóban meglévő viszonyokkal. Melon szerint egy ország gazdagsága a pénzben van; az arany maga csak akkor járulhat hozzá e gazdagsághoz, ha p  nz  k  nt forog. A pénz cirkulációja kulcskérdés, s ezt Voltaire interpretációja is kiemeli: a pénz t   „coffre”-ban   r  zni „une tr  s grande sottise”. „L’argent est fait pour circuler, pour faire   clorre tous les arts, pour acheter l’industrie des hommes” (*Observations*, 363), ami

szinte szó szerint átvétel Melon művéből. Ő is megvédi a bőségesen költekező embereket munkájának 150. lapján, mondván: az „argent gardé dans son Coffre serait mort pour la Société”. A kincs Melon gondolatmenetében egyértelműen káros a nemzet gazdasága szempontjából „...les Diamants ne servent qu’à charger une tête, ou à embarrasser un doigt d’un vain éclat. Ils n’épargnent aucun travail, et ne suppléent à aucune marchandise...” (156). A gazdaság fő tényezője az országon belül folyamatosan forgó pénz, amely – a kereskedelem révén – állandó munkára készíti az embereket. A munka a jólét egyedüli forrása. A kincsek egyébként a meloni interpretációban más szempontból is károsak, a fejedelem például, akinek gyémántbányái vannak, nem biztos, hogy elég emberrel rendelkezik országa határainak védelmére (156). A kereskedelem és a hódítás szelleme egyébként is kizárja egymást (97) s tudjuk, hogy ez a két szellem Eldorádóban már nem vetélkedhet egymással, mint ahogy nem szükséges e természettől fogva védett országnak költeni a védelemre sem. Az „esprit de commerce” ugyanis nem az ország határait akarja kiterjeszteni, hanem a meglévő határokat akarja biztosítani erődk építésével, márpedig Eldorádót hatalmas hegyek választják el a világ többi részétől.

Az Eldorádó-epizód háttérében (az itteni gazdaság működésében) jól előtűnnek tehát azok a gazdaságtani megfontolások, amelyek Voltaire gondolatvilágában már korábban is jelen voltak. Ez az esztétörténeti azonosítás azonban önmagában egyáltalán nem kínálja valamiféle homogén értelmezés lehetőségét, a két fejezetben leírt epizód ettől a magyarázattól függetlenül ha nem is talányos, de mindenképpen többértelmű marad. Az elmondottak alapján azonban az eddigiektől eltérő interpretációk lehetősége kínálkozik. Most az Eldorádóban lezajlott események értelmezése szempontjából utalunk két fontos mozzanatra. Az egyik kétségtelenül az, hogy ebben az országban a munka megmutatta tényleges és rendkívüli hatalmát, az utópiának így nagyon is erőteljesen nyilatkozik meg pozitív, ha tetszik programatikus tartalma. Az erő, ami elszabadulhatott, vonzó, hatalmas és az emberiség számára bizakodást lehetővé tevő erő, amelynek elsősorban a regény befejezésére van kisugárzása. Ha a munka lesz Candide kertjében az egyetlen remény, akkor ez a remény így sokkal több energiával bír. Ez a kert ebben az értelemben szorosan összefügg az epizódba foglaltakkal, s ezt az összefüggést csak erősíti, hogy más szempontból éppen diametrális ellentét feszül közöttük. Candide kertjét ugyanis éppen nem az elzártság, hanem az elképzelhető legteljesebb nyitottság jellemzi: két világ, a keresztény és a pogány világ határán helyezkedik el. De ha igaz is, hogy a nevezetes

candide-i mondatba („Il faut cultiver notre jardin”) belefoglalt remény így hasonlíthatatlanul erőteljesebb, mint ha Eldorádó nélkül hangzana el – amit ott tapasztaltunk, a tevékeny életben rejlő roppant lehetőségekre világít rá –, maga Eldorádó azonban mégsem vehető komolyan. A munka ugyanis – hiszen itt egy világtól elzárt országról van szó – így csak laboratóriumi viszonyok között fejthette ki hatalmas erejét. Olyan utópiáról van tehát szó, amelynek társadalmi rendje soha és sehol nem valósulhat meg. A szöveg azonban egyáltalán nem egyértelmű a tekintetben sem, hogy így érdemes lenne-e megvalósulnia. Az irányába fel-felvillanó voltaire-i ironia, sőt, a karikírozás annak a sterilitásnak szól, amely ezt az országot mégiscsak jellemzi – ha határai felnyílnának, összeomlana a jólétnek, a humanizmusnak és a józan emberségnek ez a birodalma, amely így mesterként birodalomként lepleződik le. Az itteni élet csak a tényleges élet kizárásával alakulhatott ki, Voltaire-t viszont a tényleges élet érdekli.

- 1 A *Candide*-ről két s több kiadásban közzétett kritikai kiadás is rendelkezésre áll, az egyiket André MORIZE, a másikat René POMEAU készítette. Előttünk a Morize munkájának harmadik kiadása (1957) fekszik. Gyergyai Albert klasszikus értékű magyar fordítása sokszor megjelent. Ez a dolgozat egy hosszabb tanulmány előmunkálataiból való.
- 2 SIMOUNET, Anny, *Candide et autres contes de Voltaire*, Paris, 1979, 14 és GAILLARD, Pol, *Candide* / Voltaire, Paris, 1992, 16.
- 3 *Candide* (1759) / Voltaire, Par Pascal DEBAILLY, Paris, 1992. „La visite d'Eldorado introduit une pause dans un récit dont le rythme était jusque-là rapide et trépidant...” 40.
- 4 *Candide*, Voltaire par Michel MONGENOT, Paris, 1991, 53.
- 5 L. FERENCZI László monográfiájának (*Voltaire-problémák*, Budapest, 1978) áttekintését a szakirodalomról. Munkájának 68. oldalán írja: „18 kritikus közül 15 szerint Eldorádó Voltaire eszményi társadalma...”
- 6 TOURSEL-LAVIALLE, Nadine, *Lectures de Candide de Voltaire*, Paris, 1982. „Ce paradis, par sa perfection même, ne se serait-il pas une parodie? Perfection inaccessible...” 19.
- 7 DUCHET, Michèle, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Paris, 1971, 259.
- 8 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, par André MAGNAN, Paris, 1987, 105.
- 9 Van den HEUVEL, Jacques, *Voltaire dans ses contes*, Paris, 1967, 268.
- 10 DUCHET, Michèle, i. m., 258.
- 11 CHARPENTIER, Michel et Jean, *Candide*, Voltaire, Paris, 1989, 65.
- 12 DEBAILLY, Pascal, *10 textes expliqués. Voltaire, Candide*, Paris, 1986, 45.
- 13 GULLACE, Giovanni, *Il Candide nel pensiero de Voltaire*, Napoli, 1985, 294.
- 14 FERENCZI László, i. m., 72.
- 15 Ezt Roger MERCIER véli a *La notion du travail dans les contes de Voltaire* c. tanulmányában = *La littérature des Lumières en France et en Pologne*, Wroclaw, 1976, 57–70.
- 16 MORIZE, André, *Apologie du luxe*, Paris, 1909.
- 17 *Observations* sur MM. Jean LASS, MELON et DUTOT, sur le commerce, le luxe, les monnaies et les impôts (1738) = *Oeuvres complètes de Voltaire*, 22, *Mélanges*, I, Paris, 1879, 359–370.
- 18 Melon műve volt az, írja (i. m., 112), amely „fixa définitivement les idées économiques de Voltaire...”
- 19 Idézi MORIZE, i. m., 102.

A kezes – és ami leírhatatlan (Kafka, Goethe és a kopár tér)

Das Unbeschreibliche
Hier ist's getan

A leírhatatlan
Itt testet ölt...
(Faust II.)

„...a kórus, amelyet senki nem énekel, amelyet azonban az Univerzum hangjaként hallhatunk...” – kommentálja Emil Staiger¹ a *Faust* II. részének végén kicsengő „misztikus kórus”-t, amelynek értelmezése, ennek következtében fogalmainak „lefordítása” szinte megoldhatatlan rejtélyek elé állítja fordítóját-olvasóját. A megváltott Faust, aki „Beatricéje” kezességével és közbenjárásával eljut a legfőbb üdvhöz, a Szeretethez, amely mozgat Napot, Holdat és minden csillagot, (ön)nevelési folyamat eredményeképpen járta végig és élte a tökéletességig a maga üdvtörténetét, a mindig küzdve fáradozó és szüntelenül kereső, az örök meg nem elégedéstől hajtott, ám ama egyetlen pillanat előérzetében tevékenykedő „európai” emberét; ha úgy tetszik, „az európai szubjektum”-ét,² akinek „ideológiai utópizmus”-a a közösség megváltásának igényét rejtette. Hogy aztán a huszadik század keserves történései rávilágítsanak a fájdalmas tényre, ez a fajta „ideológiai utópizmus”, más-képpen szólva: ez a típusú „nagy narratíva”³ kapcsolatban áll(hat) a „hatalomvágy hordozójának helyzetével és sorsával”.⁴ Goethe *misztikus kórusa* mindazonáltal összegzi az általa lehetségesnek minősített emberi-bölcseleti törekvések és pozíciók fogalmi apparátusát is; grammatikailag is párhuzamos sorokban jelzi, hogy akkor és ott, a végső pillanatban, az időtlenített helyzetben miképpen lehet érvényessé és visszavonhatatlanná mindaz, ami mulandó voltában pusztán leképződés, az Eredeti erőtlen hasonmása volt. Ezért lehet eseményné, TÖRTÉNÉSsé az, ami annakelőtte hozzáférhetetlen, teljességében felfoghatatlan volt; és ugyancsak ezért valósulhat meg, kaphat formát, alakot, válhat magasabb rendű valósággá a LEÍRHATATLAN. Hiszen ami a mulandók számára az Ideálnak és az Ideának csupán visszfényeként létezhetett, azzal az Ideált és Ideát leírni szándékozók legfeljebb az utánzat utánzataként szolgálhattak.⁵ Az (ön)nevel(őd)ési folyamat végén, a

pillanat öröklététől eltelve, szembenézve a felfogható világ hasonmás-voltával Faust (mint az üdvtörténet főszereplője) képessé és kezese, közbenjárója révén kiváltképpen alkalmassá válik arra, hogy hozzáférhessen a hozzáférhetetlenhez,⁶ azt mintegy *Eseménnyé* alakulása közben szemlélhesse. Ennek következtében tanúja legyen, miképpen érvényesül az interpretációkkal, akár a teológiai magyarázatokkal szemben mindaz, ami azelőtt leírhatatlan volt. Az eseménnyé válás egyben a leírhatóságot is sugallja; a tétel azonban megfordítható: kizárólag a leírhatóság biztosítja az eddig Hozzáférhetetlen eseménnyé emelkedését. S bár a leírhatatlanban bennefoglaltatnak mindazok az „utánzatok”, amelyek az Ideálhoz emelkedés előtt lejátszódott korszakokban alakot kaphattak, az Ideál megpillantásakor a rész szerint igazak, a töredékesek, a pusztán leképződések az Egészben végső formához, az Egy-séghez jutnak (el). A kezes, a közbenjáró, az Örök-Asszonyi révén kiegészülhet a történet, tökéletes formában lesz létté és létértelmezéssé, a leírható egyetlen modusává.

Kafka *A kastély* című regényének főszereplője K., aki magát földmérőnek adja ki. Fogalmazásom azért oly bizonytalan, mivel K. állítása sem igaz, sem megtévesztő voltáról nem tudunk meg semmi bizonyosat a töredékes regény utolsó mondatáig. A mű értelmezői vitatják,⁷ miféle (allegorikus?) keresés vezérli K.-t a falu útjain és a fogadó(k) labirintusaiban: vajon az üdvtörténet negatív változatával van-e dolgunk? Netán a Halál birodalmában bolyong K.? Esetleg saját tudattalanja mélyére vezetí útja? Ezúttal arra hívom föl a figyelmet, hogy (*A per* és) *A kastély* olvasható akár a nevel(őd)ési regény ellenképeként is; oly módon, hogy sem Josef K. nem tanul egy éven át tartó peréből, éppoly értetlenül áll kivégzőível szemben, mint vád alá helyezőjével a regény első jelenetében, sem K. nem találja meg (nem találhatja meg?) az utat a legfelső hivatalnokhoz, a beszédes nevű Klammhoz (*klam* csehül csalást, csalódást jelent, ám kérdéses, hogy ki az, aki csal, és ki az, aki megcsalattatik), hiszen szüntelenül értelmezni, meghatározni próbálja a formális logika szabályai szerint értelmezhetetlent, a pusztán hasonmás-létében ismeretes, ezért lényegi vonásaiban ismeretlen (megragadhatatlan, leírhatatlan) világot. Jóllehet Josef K. és K. is igyekszik kezest, közbenjárót igénybe venni; a keresés tárgya a közvetítő, aki megmutathatja az utat fölfelé. *A per* és *A kastély* női figurái ebben az összefüggésben éppen úgy felfoghatók az Örök-Asszonyi pervertációjának (a nemesítő szerelem helyett a nemiség reprezentánsainak), mint ahogy Josef K. és K. üdvtörténete megvalósítására irányuló keresése a sok-sok szakrális-mitológiai utalás és célzás révén paródiaként is értelmezhető, például a nevelési regény paródiájaként; általában a keresés mítosza süllyed alá a regényfigurákká lett regényhősök nem ke-

vésbé kisszerű eszközökkel vívott küzdelmévé. S ami szintén idetartozik: Goethe szövege önmagát értelmezi, ugyancsak Emil Staiger mutat rá arra,⁸ miképpen kapcsolja egymáshoz Goethe kulcsfogalmait, és ennek révén miképpen lesz a *hozzáférhetetlen* és a *leírhatatlan* egymás magyarázatává (az őket körülvevő szövegösszefüggésben), míg Kafka főszereplői arra kényszerülnek, hogy az igazi, valójában leírhatatlan szövegeket szüntelenül maguk értelmezzék,⁹ vagy az „egyetlen” értelmezés próbájának vessék alá. Hogy arra döbbenjenek minduntalan: a számukra hozzáférhető szöveg szembeszegül a kizárólagos magyarázat kisajátító gesztusának. Mindaz, ami szöveggént Josef K. és K. elé kerül: sokértelmű, méghozzá olyaténképpen, hogy az egyik értelmezés nem zárja ki a másikat, olykor egymással ellentétes értelmezések együtt lehetnek érvényesek. Ha Goethe misztikus kórusa a fogalmak egybeszövődését, kölcsönösségét, egy fogalmi Világ-Egész értelmességébe vetett hitét tanúsítja, Kafkánál Goethe és mások fogalmai travesztált alakban bukkannak föl.¹⁰ Kafka mindig küzdve fáradozó főszereplői nem képviselik többé azt a fajta személyességet és személyiséget, akiben – amelyben Goethe még hitt, és amely minőséget még Goethe a legfőbb értékek között tartotta számon. Ennek következtében Kafkánál a szubjektum „körvonalai egyre határozatlanabbakká válnak”,¹¹ fogalmi készlete is egyre alkalmatlanabbnak bizonyul a világ jelenségeinek megnevezésére. S ami például K.-val történik, amihez el akar jutni, akiknek révén célját el szeretné érni, a régebbi, eseményyé-lelt történések kisszerű változata csupán. Ennek következtében az eddig hozzáférhetetlen változatlanul hozzáférhetetlen marad, s a leírhatatlan sem lesz képes formát kapni. Kafka nem egyszerűen visszavonja a felvilágosodás optimizmusától táplált nevel(őd)ési regények célirányosságát, hanem szinte szó szerint véve azok metaforáit (és fogalomkészletét) kíméletlenül érzékelteti a műfajnak és a műfajhoz kapcsolt előadásmódnak kiüresedtségét, a konvenciók szentesítette regényformák használhatatlanságát. S ezzel szoros összefüggésben a típusként, személyiségként, regényhősként szerepeltetett figurák küzdelmét a személyiség létrejöttéért, egyben ennek a küzdelemnek csődjét is.

A *kastély* K.-jának „kezes”-e *Bürgel* lehet(ne), s a fogadói labirintusban bolyongva, eltévesztve az ajtót, K. el is jut hozzá. Kafka névadásával tájékoztatja az olvasót a kezes, a lehetséges közbenjáró személyéről; meg arról, hogy K. nem ismeri föl *Bürgel*ben a számára rendelt(?) kezeset. Éppen ezért képtelen értékelni helyzetét, az olyannyira vágyott információkat a hivatalnokok (a közbenjárók) megközelíthetőségéről. Míg Faust (halhatatlan része) mind magasabb, spirituálisabb, szellemibb körökbe juthat föl, közbenjárója a köznapi lét esetlegességeitől és esendőségeitől megtisztult, ha úgy tetszik,

tiszta eszmeiségű lény, K. mind mélyebben süllyed el az éjszakában, mind jobban alámerül az álomba, egyes értelmezések szerint a tudattalanba.¹² S ezzel nemcsak a racionális ellenőrzés alól vonja ki tudatát, hanem ezzel párhuzamosan kiszolgáltatja magát, a felkínálkozó kezes szavait és ajánlatát sem képes a maga javára fordítani.

Goethe színműveinek hősei is eljut(hat)nak a Josef. K.-éhoz hasonló mélypontra. Ám igencsak jellemző, hogy Faust álmaiból gyógyultan, mintegy újjászületve kél föl, joggal írt egy ízben Emil Staiger Faust „Heilschlaf”-járól,¹³ összhangban a goethei alapelvvel, a „stirb und werde” (halj meg és szüless-légy újjá) gondolatával. K. álma, éppen a hivatalnok-kezes, Bürgel szobájában, sőt, ágyában, az éjszaka, éjszakája mélyére vezeti; s hiába lát a hivatalnokban mintegy mitológiai figurát, görög istent, diadala képzelt, az ébredéssel szétfoszlik, a „modern kor ember”-ének képzelgése nem több, mint „elirodalmiasodás”. Hamvas Béla¹⁴ diagnózisát idézem K. és a mítosz viszonyát jellemzendő, miközben a német klasszikából kinövő Faust képességét sem felejtethjük, aki nemcsak a maga újkoriságához tudja vonzani az antik szépséget, Helénát, hanem vele együtt nemzi az újkor hőjét, Euphoriont, a szokásokkal-szabályokkal merészen szembeszegülő, így a maga autentikusságával az Időbe belenövő hőst. K. ellenben éppen nem a saját léte felől szemléli helyzetét, hanem konvenciói szemszögéből („önmagát egy önmaga által elképzelt mű hősének képzele”);¹⁵ nem a mítosz világában él, hanem az elirodalmiasodott élet készíti arra, hogy potenciális kezesére görög istent lásson rá. „A modern kor embere – írja Hamvas – sajátságosan áll ezekkel a mitológiai alakokkal: – másolja őket. Kiszemel egy-egy mítoszt, amelybe kinevezi önmagát hősnek. A mítosz illúziójának atmoszférájában él, hősi szerepekben tündöklök, örökvényű igazságokat exclamál.”¹⁶ Mind ezt tekintetbe véve továbbgondolhatjuk Faust és K. törekvéseinek analógiáit, illetőleg különbözőségeit. Mindenekelőtt az otthon-teremtés igénye lehetne közös szándékukban, a valahol otthon-létre irányuló erőfeszítés. Faust sorsa sem látszik kevésbé tragikusnak, mint a XX. századi irodalom „labirintusdiskurzus”-ának főszereplőjéé, K.-é. Hiszen, amikor Faust az építők munkáját vizionálja-hallucinálja, sírját kopácsolják. Látszólag távolabb került céljától, mint bármikor annakelőtte. K. éppen Bürgel szobájában valósíthatná meg tervét: panaszát előadhatná egy hivatalnoknak, akit meglepve arra kényszeríthetne, hogy meghallgassa. Csakhogy Fausthoz hasonlóan éppen a cél előtt kell megtorpannia; ehelyett álmában megküzd a görög istennek hitt hivatalnokkal, győzelmet vizionál (ő is); miközben álomba zuhan, cselekvésképtelenné válik, látszólagos visszatalálása a mítoszbá (görög isten!) legfeljebb illúzió. A „modern kor embere”-ként nem válhat részévé a mí-

tosznak, sorsa csupán utánzat, kisszerűvé torzult mása az egykori hősénekek szereplőiének, bolyongása a faluban, tévelygése a fogadókban, álomba zuhanása, léte groteszk pokoljárás, szinte travesztiája az Odysseus-kalandnak. Míg Faust érdemesnek találta, hogy beavatódhasson ama szellemi szférába, amelyben a leírhatatlan testet ölthet, K. „visszás módon áll szemben a világgal, sőt önmagával is”,¹⁷ meghatározási kísérletei csődöt mondanak, hiszen értetlenül szemléli a világ sokszínűségét, sokértelműségét.¹⁸

K. számára a mitológia „olvasmány”, nem tudásanyag, hanem a maga létehez kicsinyített minta utánzási lehetősége. A külső körülmények sugallhatják K.-nak, hogy vele még egyszer lejátszódik a hajdan megtörtént esemény. Mint ahogy Fausttal is lejátszódott a megkísértés, a bűnbeesés, a beavatás misztériuma. K. körül is olyan figurák játsszák játékaikat, akikhez hasonlóak valóban a mitológiából lehetnek ismerősek (akár Barnabásra gondolhatunk mint Hermesre, akár Olgának és Amáliának édesapjára mint Tantalosra stb.).¹⁹ Ebből K. következtetése akképpen fogalmazódik szöveggé és képpé, hogy álmában Bürgelt görög istennek látja, akivel fel kell vennie a harcot. K. tehát (ismételve a Hamvas-idézetet) önmagát „egy önmaga által elképzelt mű hősének képzei”.²⁰ Míg Faust fokozatosan döbben rá lehetőségeire és feladatára, arra tudniillik, hogy szüntelenül fáradozzék, törekedjék, addig K. monomániásan forog a maga körében, pusztán önmaga elismertetéséért küzd, miközben sorra téveszti el ennek az elismertetésnek igazi lehetőségeit. Az Örök-Asszonyi számára nem Ideál-voltában jelenik meg, hanem lealacsonyító nemiségében. A *Faust* (I. rész) és *A kastély* főszereplőjének helyzettudatát egyként jellemzi Faust egyik önmeghatározása:

Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh...
Nem vagyok-é földönfutó, menekvő,
Nyugtot s célt nem lelt szörnyeteg...
(Jékely Zoltán fordítása)

S bár K. célképzete világosabbnak tetszik az „Erdő, barlang” jelenet hősénél, kétségbeesett keresésük, fogózásuk a nőiségbe egyként világba vetettségükről, veszendőségükről tanúskodik. K. (akárcsak Josef K.) női közbenjárójára igyekszik szert tenni, a regények nem egy női szereplője lehet(ne) a közvetítő a lenti és fenti világ között. S ami a *Faust* II. részében dantei ihletésre kibontakozhat, testet ölthet, az asszonyi princípium üdvre vezető tevékenysége, az Kafka regényeiben az ösztönökhöz süllyesztő, a mélységbe húzó tényező. Míg Goethe *Faustjának* befejező jelenete a szimbólumokba

való beleérzésig, a mögöttes jelentéshez való emelkedésig vezet a tévelygések között is az önnevelésen munkálkodó Faustot, K. számára az üzenetek rejtelek, szinte értelmezhetetlenek maradnak; képtelennek bizonyul arra, hogy egyszeri tapasztalatain átlépjen. Márpedig – Goethe egy megjegyzése szerint – „a tapasztalat mindig csak paródiája az eszmének”,²¹ így K. reakciói, értelmezési kísérletei, tévelygése és törekvése paródiaként hatnak. A világ, amely körülveszi, szintén (K. szemével látva-láttatva) paródiája a Világnak; a benne élő szereplőkről nemigen lehet tudni, hova tartoznak, a kastélyról, hogy az Üdv vagy a Halál birodalma, a hivatalnokokról, hogy istenek-e, vagy netán valóban hivatalnokok, akik a logikus logikátlanságú államot, hatalmat, bürokráciát képviselik. A *kastély* felfogható-e XX. századi *Akárki*-történetnek, vagy Kohlhaas Mihály igazságkereső szenvedélye cseng vissza K. hányattatásnak érzett tévelygéseiben? Faust ellenképe-e K., vagy paródiája-e az esemény sor az egy üdvözítő pillanatig küzdő Faust történetjének?²² A *kastély* című regény leszűkített tere (a betegségek különböző fajtáira, a politikai szervezkedésre, az iskolaügyre, a hivatali eljárásra utaló mozzanatokkal együtt) valójában szintén teljes világ, kevésbé egyénített szereplőkkel, mintegy jelezve, hogy ebben a regényterben nem a személyiség, a szubjektum kibontakoztatására törekszik az író. Míg Faust előbb a tudás bizonyosságáért küzd, majd a „kis”-, utóbb a „nagy”-világban alapvető léthelyzetek próbái ösztönzik önmaga teljességének fölnevelésére, K. körbenjárása visszavonni látszik Faust törekvéseinek és általában a szubjektumba vetett hitnek célszerűségét; míg Faust és a világ között sosem szakad meg a dialógus, Faust nemcsak önmagára, léthelyzetére reagál, hanem a világra is, K.-hoz nem jut el a világ beszéde, miképpen az ő beszéde sem a világhoz. Faust több ízben ad programot, amelyekbe az ember és a világ kapcsolatrendszerét foglalja:

Er stehe fest und sehe hier sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Maradjon itt, szemét is tartsa itt,
Deréknek e föld megtárukozik.

(Csorba Győző fordítása)

K. kívülről érkezik egy önmagába zárkózó világba, amelynek szabályrendszerét nem látszik ismerni (vagy fölismerni?); sejt valamiféle törvényt, amely szerint falu-kastély-fogadó értelmezhető: ám egész magatartása mintha megfordítása lenne annak, amit Faust kimond; nem áll szilárdan a lábán, éppen ellenkezőleg, itt, a faluban szeretne szilárd talajt tudni a lába alatt, hiába

néz körül, nem látszik meglátni a lényegeset, felületi jelenségekhez ér el csupán tekintete. Ennek következtében értelmező stratégiája csődöt mond a falu, a kastély, a fogadók és lakói „titkai”-nak megfejtésében. Számára néma marad a föld. Az angyalok kara zengi Faust megmenekülését a Gonosztól, zengi dicséretét mindig tevékeny életének, hangsúlyozva az égi pártfogást, a közbenjárás mentő hatalmát:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichen Willkommen.

S ha égi szeretet hajolt
Föléje pártfogónak,
Szives jósága várja ott
A boldog mennylakóknak.
(Csorba Győző fordítása)

A „színi utasítás” ekképpen szól: „a felsőbb légrétegben lebegve, Faust halhatatlan lényével” (Schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend). Ezzel *A kastély* egy passzusát szembesíthetjük, a kicsinyítést, az elbizonytalanodást-elbizonytalanítást, egyben az utalást, tehát egy másik szöveg(világ) bevonását is érzékeltetve: „Unbeschreiblich öde schien ihm dieses Zimmer. Ob es so geworden oder seit jeher so gewesen war, wußte er nicht” („Leírhatatlanul kopárnak találta ezt a szobát. Most lett olyan, vagy mindig is ilyen volt, nem tudta.”)²³ A jelenetről már több ízben volt szó: K. Bürgel (a kezes) szobájába téved, megszólíthatná a hivatalnok(világ)ot, de a megszólalás előtt fizikai vereséget szenved (akár Josef K. a bíróságon vagy Titorellinél), K.-t elnyomja az álom. Az ébredés pillanatát idéztem: jöllehet K. a/egy Hivatalnok elé jutott, nem adta-adhatta elő a magamentségét, így nem lehetett méltányolni törekvését, nem menekülhetett meg sorsától. Faust halhatatlan lényé, illetőleg lényéből az, ami halhatatlan, mind magasabb régiókba jut, K.-nak a fogadó-labirintus egy szobája lesz a világtér, amely nem telhet meg a Szellem és a Szeretet reprezentánsaival, nem szólalhatnak meg az Egyházatyák, így hiába keresett közbenjárót, elmulasztott alkalmak jelzik életútját. Ezért *tűnt* (schien, Kafka jellegzetes nézőpont-jelölése!)²⁴ számára leírhatatlanul kopárnak a szoba. A magasabb régió, ahová Faust halhatatlan lényé felhatolhat, hanggal és látvánnyal telik meg, a tágasság ad helyet az Értelemnek, az értelmezés végre létrejöhet, a

szimbólumok igazi alakjukban mutatkozhatnak, tárulhatnak föl. Hiszen a *Leírhatatlan* az égi-szellemi szférában testet ölthet. K. nem juthat ilyen magasságokba, sem valóságosan (a kastély felé vezető útra ugyan rálép, de eltéveszti az igaz utat; amely úton halad, elkanyarodik), sem képletesen. Számára legfeljebb Bürgel (a kezes) szobája az égi-szellemi magasság, itt állhat, sőt feküdhét szemtől szembe egy/a Hivatalnokkal. Ezt a szobát sem angylasereg, sem a múlt művelődésének legendái nem népesíthetik be. Sőt: körülpillantva a kopárság tűnik szemébe. K. kopárság-érzetének jelentése mintegy magába foglalja az otthontalanság, a számkivetettség, a magánosság, az elhagyatottság tudatát, amelynek feloldását remélné, ha végre előadhatná egy/a Hivatalnoknak szándékait, mindig törekedő iparkodásának célját. Csődje egyben a kirekesztettség véglegesülését (is) jelenti, a külvilág ellenséges voltát. Az a hely, amely az elfogadtatás, de legalábbis a közvetítés helye lehetett volna, *kopárságával* az elidegenedés színterévé vált. Ezért (is) lett *Leírhatatlan*, vagy talán mindig *Leírhatatlan* volt. K.-nak tovább kell bolyongania a megfejtetlen (vagy megfejtethetetlen) szavak és ki-jelentések között, számára a szimbólumok nem jelenhetnek meg ősz-eredeti alakjukban és jelentésükben, a kezes szobájában nem zendülhet meg az angyali kórus, nem összegezheti a szellemivé váló-vált lét tanulságait a misztikus kórus. Nem pusztán a közös szó (a leírhatatlan) hozza egymáshoz közel Goethe és Kafka szövegét, hanem a Kafka-mondat tagadó formája is, amely az előrevetett szóból, a leírhatatlanságból kiindulva a goethei bizonyosság negatív képével szolgál. Faust elér a Szeretetet végső bizonyosságához, K. ellenben csupán szituációja bizonytalanságát érzékeli, miközben érzékszervei (is) cserben hagyják (nem tudja, nem emlékszik, kopár szobába tévedt, vagy csupán a kihagyott lehetőség tette oly kopárrá a szobát). Míg a misztikus kórus e fölfelé emelkedés himnuszát zengi, K. a kiüresedés keserveit tapasztalja meg, a kijózanító valóságot.

Goethe – mint a kutatás hangsúlyozza²⁵ – a természetben nem ellenséges fenyegetést látott, hanem védelmet, menedékhelyet, amelyből mindig újabb erőt meríthetett. K. (meg Josef K.) célt és/vagy üdvöt kereső bolyongása a világ labirintusában az üdvtörténetet meneküléstörténété alakítja, ám annak reménye nélkül, hogy ebben a menekülésben célt és/vagy üdvöt találhaszon.²⁶ K. álma Bürgel szobájában szintén a menekülés egy szakasza, még ha az álomba, a tudattalanba is: eredménye nem a meghallgatás, a helyzetértelmezés, az önsorsára való rálátás, hanem a kopárságra rádöbbenés, amely legfeljebb ébredő tudatában villan át egy pillanatra, hiszen e rádöbbenés leírható formához nem tud jutni. Kafka regényének több ízben idézett helye talán a goethei felismerést kísérli meg parafrázálni: ha Faust számára a végső

üdvi bizonyosságához hozzátartozik a leírhatóság érzékelése, K. fizikai és szellemi aláhullásának része a leírhatatlanság tapasztalata. Míg Faust a spirituális tereken létrejött harmóniával találkozhat, K. előtt nem nyílnak meg sem földi, sem spirituális távlatok; kiszámíthatatlan reakciók, értelmezhetetlen levelek (szavak), átláthatatlan ügyintézési processzusok között kell téblábolnia, miközben szüntelen fogalmazási-értelmezési kényszere ellenére sem tudja néven nevezni vagy leírni a dolgokat. Faust sem kerülheti meg a labirintust,²⁷ törekvései közepette *tévelyeg*, K. azonban sem a kifelé utat nem leli-lelheti, sem nem igazodhat el a jelképek erdejében. K. nem rendelkezik tehát a megnevezés képességével, és ki tudja: az általa bebolyongott világban rendelkezik-e valaki egyáltalában vele. Faust, láttuk, több ízben alkot lét-programot, a II. rész monológjaiban újra meg újra körülírja jövőre vonatkozó terveit, egyben ama magatartásformáról is töprengve, amely a tervek végrehajtásához szükségeltetik. K. a pillanatban él, hosszú távú tervei (tudniillik letelepedése, munkavállalása) a különféle pillanatokban hozzá érkező hírek szerint alakulnak. S bár minden hírre reagál K., egyiket-másikat értelmezni is próbálja, a szavak mögöttes tartalma, a dolgok „királyi lényege” hozzáférhetetlen marad, így az esetleges leírás kísérlete a csődsorozatba illeszkedik bele.

K. (is) mindig törekedve fáradozik, de nem képes átlépni a kört, amelybe a világ bezárta, amelybe önmagát bezárta. Ezért nem tárulnak föl előtte a szavak, ezért marad számára néma a világ.²⁸

- 1 STAIGER, Emil, *Goethe*, Zürich, 1963, Bd. III., 466. Más jellegű kommentár: EMRICH, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Wiesbaden, 1978⁴, 420.
- 2 Az alábbi gondolatmenethez vö. GRAFENAUER, Niko, *A hallgatás szája*, ford. SZILÁGYI Imre, Kalligram, 1993, 2. sz., 30–35.
- 3 Vö. kifejtve: LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, 1979.
- 4 A 2. jegyzetben i. m.
- 5 Vö. PLATON, *Az állam*, ford. SZABÓ Miklós = *Összes Művei*, Bp., 1984, II, 654, 664.
- 6 Az 'Unzulängliche' STAIGER értelmezése szerint (i. h.) az 'inaccessible' jelentéstartalmát hordozza.
- 7 Vö. részletesebben BINDER, Hartmut, *Kafka. Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, 1976; *Kafka Handbuch*, szerk. BINDER, Hartmut, Stuttgart, 1979, Bd. II.
- 8 Az 1. jegyzetben i. h.
- 9 ZIMA, Peter V., *Hašek és Kafka: ambivalencia, bírálat és válság = A Monarchia a századfordulón (Monarchia-irodalmak és irodalmak a Monarchiáról)*, szerk. FRIED István, Szeged, 1991, 23–30.
- 10 A Goethe–Kafka-párhuzamról, ellentétéről részletesebben NAGEL, Bert, *Kafka und Goethe. Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne*, Berlin, 1977. A szerző példái egy részében nem Kafka és Goethe műveit, hanem naplók, útirajzaik, leveleik alapján személyiségüket konfrontálja egymással. A magam részéről a többnyire finom megállapításokat a művekre vonatkoztattam.

- 11 A 2. jegyzetben i. h.
- 12 A 7. jegyzetben i. m. Vö. még tőlem: *Álom, álomszerűség Kafka regényeiben*. Előadásként elhangzott az MTA Néprajzi Kutatóintézete és a Magyar Néprajzi Társaság 1993. április 16–19. között rendezett, *Extázis – álom – látomás* című értekezetén. Sajtó alatt.
- 13 Idézi NAGEL, i. m., 175.
- 14 HAMVAS Béla, *Aldous Huxley és a vélemény-regény*. Nyugat, 1930, II. félév, 219–221.
- 15 Uo.
- 16 Uo.
- 17 Uo. 220.
- 18 ZIMA, Peter, V., *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Unter Mitarbeit von Johann STRUTZ. Tübingen 1992, 114–129.
- 19 Vö. tőlem: *XX. századi Tantaloszok regénye = Tíz híres regény*, Bp., 1989, 149–174. Vö. még BROD, Max: *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1976, 243 (a fogadósné mint az antik tragédia kórusa).
- 20 A 14. jegyzetben i. m.
- 21 NAGEL, i. m., 245.
- 22 Uo., 74–75, 104, 140. Vö. még: *Kafka-Kommentar*, 275.
- 23 A Kafka-műveket németül KAFKA, Franz, *Das erzählerische Werk*, Berlin, 1983, I–II, magyarul *A per. A kastély*, Bp., 1984 kiadásokban olvastam.
- 24 A 19. jegyzetben i. m.
- 25 NAGEL, i. m., 75.
- 26 Uo., 104.
- 27 Uo., 140 (Faust labirintusszerű földi útjáról).
- 28 KRASZNAHORKAI László egy művének narrátori önjellemzése anti-Faustot állít elénk, és így K.-ra is alkalmazható: „kissé régimódi megszállottból nem is csupán a lényegretörés semmi-rekellője, de egyszer még, egyenesen, a lényeg elcsapott lovagja lesz.” *Az urgai fogoly*, Bp., 1992, 8.

Finnegan ébredése, magyar nyelven

A nyelv adománya nem a köznapi
értelmet teszi láthatóvá, hanem az első
entelechiát, a strukturális ritmust.

(Joyce: *Ulysses*)

A *Finnegans Wake* kétségkívül a legvitatottabb módon értelmezhető irodalmi művek közé tartozik, mint ahogy szintén közismerten a legkevésbé lefordítható művek sorában tartatik számon. A közelmúltban azonban megjelent Joyce e kései munkájának néhány részlete magyarul Bíró Endre fordításában¹ – talán túl kevés visszhangot keltve.

Az alábbiakban e munkáról lesz szó, egyfajta meghatározott szempont szerint. Kerülni kívánom a kritikai jelleget, éppígy nem adok ihlettörténetet² vagy szerkezeti áttekintést,³ még kevésbé monografikus feldolgozást⁴ (vagy annak vázlatát). Jóllehet erre is nagy szükség lenne a hazai irodalomértés kiterjesztése és elmélyítése érdekében. Ezúttal azonban magyar nyelvű részletek állnak előttünk, s ez behatárolja az értelmezési lehetőségeket. A szöveg (a szövegek) adva vannak, bravúros munka eredményeként, a magyar fordításkultúra eddigi magas színvonalához egyedi módon hozzájárulva. A töredékes jelleg (mely a magyar változatban egy-egy jelzetlenül kihagyott mondatnál is megmutatkozik) ezúttal nem zavaró tényező: a *Finnegans Wake*-et tudvalevően más nyelvre is csak részleteiben sikerült átírni, franciára éppen Joyce vezetésével. S az eredeti szöveg egyes pontjain valóban leküzdhetetlen nehézségekkel kell a fordítónak szembenéznie. Így egyetlen – bár összetett – szempontunk a magyar szöveg megérthetősége, befogadhatósága: az a nyelvi-szemantikai rétegzettség, mely az eredetit jellemzi, s mely a magyar szöveg(ek) tulajdona is, bár érthető módon más jelentésképzési lehetőségekkel. Vagyis mindez hogyan helyezhető el a mai magyar irodalomértés folyamataiban.

Joyce-ról természetesen könyvtárnyi szakirodalom olvasható.⁵ Hogy közelebb jussunk kitűzött szempontunkhoz, érdemes röviden végigpillantani Joyce pályáján a nyelvhez való viszonyt illetően. A *Dubliners* a klasszikus modernség nyelvfelfogását példázza: megbízható szójelentések, klasszikus, „tisza”, azaz sztenderd mondatszerkesztés, lineáris szövegstrukturálás. Joyce itt bemutatja, hogy teljes mértékben birtokolja azt a sztenderd angolt,

melyet a brit polgárosodás és az e közegeben történő angol irodalom évszázadok alatt dolgozott ki, alakított kifinomulttá és megbízhatóvá a megismerhető, birtokba vehető világ képzetével. A privilegizált nyelvváltozat itt magabiztosan uralkodik a prezentálandó tárgy fölött. Persze már ez a kristálytiszt, tárgyias stílus is mintha túlzóan az lenne, így mintegy megelőlegezve annak további ellehetetlenülését. A *Dubliners* sztenderd jellege mintegy túlírt, túlszabályozott sztenderd. A nyelvileg kristálytiszt szövegekben a szavakhoz kötődő jelentésvizonyok végletesen rögzítődnek, ezáltal az általában hétköznapi főnevek, igék referáló funkciójukban enyhén szimbolikusvá válnak,⁶ így a *Dubliners* nyelve is ellép az instrumentum jellegtől.

A teljes pályáiv bemutatása helyett a következő lépésként vessünk egy pillantást az *Ulysses*re. A Joyce-életmű középponti műveként számon tartott munka köztudomásúan kilép a *Dubliners* kapcsán jellemzett nyelvfelfogásból. Az elkülönülés több irányban történik, jóllehet egyetlen teleologikus mozzanat irányítja: a privilegizált nyelvváltozatnak, a sztenderd kifinomult irodalmi változatának a megkérdőjelezése, a privilegizáltságnak a visszavon(at)ása. Jóllehet az *Ulysses* többek között éppen a nyelvi gesztus által híresült el, a benne található nyelvi megoldások a teljes művet tekintve nem olyan radikálisak, mint azt a *Finnegans Wake* esetében tapasztalhatjuk. Az *Ulysses* nyelvi elkülönülése minden bizonnyal három alapvető – és együtt működő – beszédmódban ragadható meg. Az egyik a szójátéknak, a nyelvi játéknak az állandó jelenléte, a valamilyen módon közölteknek az azonnali szemantikai és értékbeli relativizálása, egy következetesen végigvitt ironizálási folyamat. A másik a szintén következetesen bedolgozott stíluspluralizmus (melynek csúcspontja a *A naptitán marhái* című fejezet), mely egészen más szinten és módon bontja meg az addig nyelvileg homogénnek követelt prózaepikai szöveget. A harmadik a nyelv alapvető eufonikus jellegére épít: a hangutánzások, hangfestések, belső rímek, szakaszonként változó ritmusok a nyelv nem egyezményesen referáló, hanem hangsúlyozottan természeti (ikonikus) jellegére utalnak (e jellegzetességre mutat rá az *Ulysses*ből vett mottó). Mindegyik eljárás az irodalmi mű szövegszerűségére hívja föl a figyelmet, így a befogadói szerep, a jelentésképzés kiemelt helyzetére, egyúttal a nyelv, pontosabban a beszéd (az írás) által konstituálódó személyiségre, illetve személyiség és nyelv ambivalens viszonyára. Ahogy az irodalomhermeneutikai irány szemantikai érvényű megállapítása mondja: az irodalmi mű kijelentései nem a „valóságra” referálnak, az irodalmi szöveg nem referál, hanem reprezentál, valamely diskurzusrenden belül. (Mindhárom eljárás központi szerepet kap majd a *Finnegans Wake*-ben is, bár kissé módosított módszertannal és más jellegű összhangban.)

Az a mód például, ahogy a fent említett 14. fejezetben a „Nemzeti Szülőotthonban” játszódó események (gyermekszülés, illetve tivornya és bölcselkedés) több évszázados nyelvtörténeti korszakokat fognak össze a kódexek korától (a középkortól) a XX. századi szlenges nyelvváltozatig, illetve a fecsegő beszédmódtól az értekező stílusig, tömörítve mutatja az imént említett nyelvfelfogás elemeit: mind a történet, illetve a világ dolgai, mind annak (azoknak) elbeszélhetősége, valamint az individuum – akár elbeszélője, akár befogadója, akár szereplője a dolgoknak – a verbális diskurzus-rendben működő értékek viszonylagosságában kapja meg a pillanatnyi helyét.

E megformálási metódusok mellett még nagy szerepet játszik – ilyen formában szintén újdonságként – az idegen nyelvi elemek és idegen szövegek (szövegrészek) sűrű beiktatása. Mindamellett az *Ulysses* e nyelvi megoldásai – bár alapvetőek – nem kérdőjelezik meg a hagyományos, a klasszikus modernségben végképp tökélyre vitt mondatalkotási és szövegszerkesztési módokat, inkább módosítják azokat.

A radikális változást valóban a *Finnegans Wake* hozta. E művel kapcsolatban a nyelv vagy a nyelvtan megszüntetése a legáltalánosabban említett központi kategória. Szegedy-Maszák Mihály is idézi Beckett levelét Axel Kaunhoz, amelyben a szerző a nyelv leleplezését, a nyelvvel való visszaélést szorgalmazza a maga sajátos stílusában.⁷ Majd Szegedy-Maszák Mihály így folytatja: „A szavak mögötti szavak keresése közben Joyce és Stein is megfosztja a nyelvtantól a nyelvet.”⁸ Vajon valóban e megfosztásról, a nyelv lerombolásáról van-e szó, vagy inkább a nyelvvel kapcsolatos transzcendenciaélmény (a nyelv transzcendentális jellegének kimutatása iránti vágy, illetve e jelleg leküzdésének a vágya) kinyilvánításáról? Beckett nyelvfelfogása mégis más alapokon nyugszik, mint Joyce-é, ezt tárgyias, viszonylag homogén stílusa jól jelzi.

Beckettet idézve érdemes egy másik művére hivatkozni, a *Proust* egyik tematikus vonulatát felidézni. E szál a Szokás Beckett által megadott értelmezése, mely ugyan leginkább Becketté, majd Prousté, ám egyúttal finoman jelzi a harmincas éveknek az individuummal és a nyelvvel kapcsolatos egyik jellegzetes kérdésfeltevését. Beckett így értelmez: „Az Emlékezés és a Szokás az Idő-rák attribútumai.”⁹ És: „A szokás az egyén és környezete között vagy az egyén és önnön szerves különködése között létrejött kompromisszum, egy szürke sérthetatlenség garanciája, az egyén létezésének villámhárítója. A szokás az a ballaszt, mely a kutyát a tulajdon okádékához láncolja.”¹⁰ Vagy: „a Szokás [...] cselekvése pontosan arra irányul, hogy a tárgy lényegét – Eszméjét – a koncepció-prekoncepció kódében elrejtse. Normális esetben

egy turista helyzetében vagyunk (e fogalom meghatározása szószaporítás lenne), akinek esztétikai élménye egy sor azonosításból áll, és akinek az útikalauz cél és nem eszköz. Ha a természet megfosztja a megismerés képességétől és a nevelés a dinamika törvényeinek ismeretétől, egyetlen kurta felirat halhatatlanná teszi érzelmeit. A szokás rabja elfordul a tárgytól, amely semmiképpen nem pászítható egyik avagy másik intellektuális előítéletehez, ellenáll szintézisrendszere alaptételeinek, amelyeket a munkamegtakarítás elvei alapján a Szokás szervezett rendszerre.”¹¹

A szokás ilyen metaforikus és egyúttal fogalmi bemutatása, megvetése és elutasítása két mozzanatot foglal magában: az egyikben előlegezi a Joyce-féle írásmódnak (de akár a sajátjának is) elhárító be nem fogadását. Ami azonban ezúttal fontosabb: fényt vet a fentebb idézett nyelvfelfogás egyik motiváló összetevőjére. Hiszen még a harmincas években is (vagy ekkor éppen) közismert és közkedvelt magyarázóelvként alkalmazták a nyelvvel kapcsolatban a szokás kategóriáját, a nyelvtudomány legújabb kori történetében Herman Paultól eredeztetve, majd Saussure által megerősítve. A szokás eszerint a nyelv egységességének, azaz voltaképpeni lényegének, működőképességének a letéteményese. Az úzus e magyarázatában ráadásul mint a privilegiált nyelvváltozat, a *Gemeinsprache*, a sztenderd szokása emeltetik ki, hangsúlyozva a szokásnak mint közösségi jelenségnek, illetve a szokás szónak az etikai összetevőjét (a német *sittlich* e kettős jelentését – nem feltétlenül azonos értelmezésben – Paultól Gadamerig végig lehet követni).

Mindehhez egy jellegzetesen XX. századi kommunikációs formát is hozzá szükséges számítani: a fecsegés jelenségét, úgy, ahogy azt Heidegger meghatározza.¹² A fecsegés (melynek a néprajzban és a nyelvészetben Malinowsky, illetve Jakobson által a fatikus nyelvi funkcióban korlátozottabb módon, de nyelvészetiileg pontosabban történő meghatározása további lényeges adalékot szolgáltatott) éppen az eszközhez, szokáshoz nyelvszemlélet erősödését eredményezte a századfordulón, az új kommunikációs terek kialakulásával, a nyilvános megszólalás lehetőségének folyamatos növekedésével. Mindez a fecsegés legfőbb sajátosságának érték jellegét növelte: az úzus jellegű megszólalás tartalmatlansága, funkciós tartalom nélkülsége vált értékke. (E nyelvi szerep természetesen megjelent az európai kultúrákban már a XX. század előtt is, ám ilyen mértékben és ilyen értékben korábban nem.) Az individuum polgári szemléletének e látványos nyelvi válsága – mely a magyar művelődéstörténetben szintén késleltetve és részlegesen mutatkozott meg –, a teljes beszélő közösségben érvényesülő semmitmondás leginkább amerikai recept szerinti működéseként minősíthető, mely az igaz-

mondást általában éppúgy veszélyezteti, mint a szépirodalmat. Vagyis válszt követel, mely persze többféle lehet.

Ha tehát így értelmezzük Beckettnek a nyelvvel való visszaélésről írt sorait, akkor azt mondhatjuk, hogy a harmincas évek európai nyelvi és irodalmi folyamatainak ismeretében a szokás (a nyelvi szokás) ilyen értelmű elvetésének nem volt alternatívája. Joyce nyilván hasonlóképpen gondolkodott, bár kevésbé cinikusan nyilatkozott a kérdéskörről (levelezése a *Finnegans Wake* írása közben a tudatos, tervezett és folyamatosan, gondosan véghezvitt filológus módon nyelvformáló, pontosabban szövegformáló munkára utal) – jóllehet praxisában radikálisabban járt el, mint maga Beckett. E radikalitás megfelel a Heidegger által is emlegetett metódusnak, mely a gyökerekhez való fenntartás nélküli visszatérésben adható meg. Joyce nem tagadja meg a nyelv lehetőségeit általában, a *Finnegans Wake* nem a nyelv végső ellehetetlenüléséről szól, hanem sokkal inkább a nyelv kognitív jellegének kibontásáról, a lehetséges alapokig való lehatolásról. A Gadamer által hangoztatott etikai mozzanat a Joyce-életműben tagadhatatlanul megnyilatkozik: szükséges a megértés, és talán lehetséges is, csak a megfelelő megformáltságot újra és újra ki kell munkálni.

A *Finnegans Wake* tehát a Joyce-életmű végső pontja. Anélkül, hogy részletesen kifejténénk e mű nyelvszemléletét, illetve részletesen értelmeznénk a szöveget, a következőket mondhatjuk róla. A *Finnegans Wake* egyik utolsó monografikus feldolgozásának értelmezésében¹³ (más munkákkal és Joyce levelezésével összhangban) e mű az obskúritás, a homályosság műve, mely – ellentétben az *Ulyssesszel* – az éjszakáról szól, az ember éjszakai álmáról. Alapkörnyezete a sötétség, az áthatolhatatlanság, a megismerhetetlenség, a fátyol, mely mindent beborít. E reprezentált világot a mű kulcsszavai a *Finnegans Wake*-ben a maguk megformáltságában meglehetősen pontossággal leképezik. Maga a téma a szövegben *hole affair* (*hole* = lyuk; *affair* = ügy), mely a megszokott angol frazémára játszik rá: *whole affair* (*whole* = egész; *affair* = ügy) (a két kifejezés kiejtése az angolban megegyezik).

Az éjszaka, az álom tehát *lyukas* (üres) *egész ügy* vagy *egész lyukas ügy*. A feladat az éjszaka történéseinek számbavétele, az álomra való visszaemlékezés, az álomnak valamilyen verbális formában való megragadása. Erre csak az emlékezet ad lehetőséget. Azonban az emlékezettel is baj van. Szövegbeli (egyik) formája: *m'm'ry*. Vagyis az emlékezet is lyukas, üres, ezt jelzi az íráskép a törölt magánhangzókkal. Az emlékezet másik alakváltozata még erőteljesebben utal az obskúritásra. A *mummery* (= némajáték) kiejtésében igen közel áll a *memory*-hoz, de újból kiüresíti, hiszen az emlékezet

felidéz dolgokat, elmondhatóvá teszi azokat, a némajáték viszont ellentétben áll az irodalom verbalításával.

A csak jelzett tematika végső kulcsszava a *chaosmos*, a magyar fordításban a *kaoszmosz*, mely a végső episztemológiai és nyelvi kételyt mutatja be a *Finnegans Wake* egyik legjellegzetesebb szóalakító technikájával, két szó egymásba játsztatásával: *káosz* + *kozmosz* = *kaoszmosz*; a világ kaotikus, mindent áthatolhatatlan fátyol borít, így megismerhetetlen, nyelvileg megközelíthetetlen, illetve a fenti négy egyszerű példában bemutatott módon (is) áttételesen közelíthető meg kétes eredménnyel. Mindez azonban nem szünteti meg a folyamatos kísérlet imperatívuszát. (E nyelvi-tematikus vázlat is bizonyítja, hogy a fordítás milyen mélységű nehézségekkel kerül szembe: a négy példából csak az utolsó adható vissza maradéktalanul magyarul, azaz a latin eredetű szavak magyaros formájával, illetve esetleg a *m'm'ria*, ám ez nem fordul elő a lefordított részekben.)

A *Finnegans Wake* szöveg- és stílusalkotó eljárásának a lényege a következőképpen összegezhető. Joyce valóban lebontja a nyelvet (a nyelvtant), de nem rombolja le végképp – akkor el kellene hallgatnia. Amit ő tesz, az az eredeti formáig és tartalmáig való kíméletlenül következetes lehatolás. Ez a végigjárt út teszi lehetővé számára, hogy ne csak romboljon, hanem építsen is. Tipizálva a mű szövegalkotó (beszédmódbeli) eljárásait elsőként az *Ulyssesszel* kapcsolatban már említett imago típusú ikonicitást szükséges szemügyre venni, a hangutánzást, hangfestést, a belső rímeket stb. Az itt adódó végtelen lehetőségekre folyamatosan rájátszik a szöveg, ezért – mivel a többi típusban is szerepet játszanak – itt csak a legnyilvánvalóbb példát említem. A szövegbe rendszeresen egyedi hangutánzó elemek vannak beiktatva, megfelelően az adott szövegrész feltételezhető értelmezésének. Így a könyv legelső oldalán, a grammatikailag jelzett folyamatosság, cirkularitás nagyon is tudatos jelzése (a kezdő és végső mondat egy szerkezetből álló szétszakított-sága) mellett tematikailag éppen kezdő résznek tanúja az olvasó: az első sorban Ádámról és Éváról van szó, majd a bűnbeesésről, melyet az eredeti szövegben a *fall* 'esés' szó azonnal összeköt az elalvással, az álomba eséssel, mely a mű fő témájának bizonyul. Ez az esés, zuhanás nemcsak fogalmilag reprezentáltatik a szövegben a megfelelő módon eltorzított szavakkal (erről lásd alább), hanem akusztikailag is be van mutatva:

*The fall (bababadalgharaghtakamminarronnnkonbronntonner-
ronntounnthunntróvarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!) of a once
wallstrait oldparr is related early in bed and later on life down through all*

christian minstrelsy. (3. 15–18; a számok az oldalszámot és a sorszámot jelölik, az eddigi kiadásoknak és a Joyce-szakirodalomnak univerzálisan megfelelően.¹⁴)

A részletnek most egyéb nyelvi jellegzetességeit nem vizsgálva, a zárójeles hangutánzó szóra összpontosítva azt lehet megállapítani, hogy a nem hétköznapi (megszokott) hosszúságú beszédelem (feltételezhetően szó) a maga akusztikai hatásmechanizmusával a bűnbe és álomba zuhanás elképzelt lineáris hangzását kívánja reprezentálni, nagyjából az angol helyesírás és kiejtés hagyományrendszerének megfelelően, de az angol hangutánzási szokásoktól éppenséggel merőben eltérő módon. A zárójeles részben több különböző nyelvcsalád különböző nyelvének elemét lehet felfedezni, de aligha ez a lényeg. Minden bizonnyal ellenkezőleg: ami valamelyes jelentést indukál(hat) a befogadóban, az a teljes (jobb híján latin betűkkel jelölt) hangsor eufonikus mintákon alapuló sugallt „jelentése”: valami hosszú, tagolt, nagyoobbrészt baljóslatú, de legalábbis nehezen kiismerhető, az ember életében mégis alapvető történés reprezentációja. A zárójeles rész a történés fogalmi leírása helyett áll a szövegben, bemutatván a Joyce-féle nyelvfelfogás egyik alapelemét: a hiteltelenné vált korábbi (megszokott fogalmi) megformálások helyett az újak keresésében a legősibb (pontosabban annak vélt) exklamációs formák lehetnek a leghitelesebbek. (Már Humboldt felhívta a figyelmet arra a felettébb egyszerű, mégis sok következménnyel járó tényre, hogy semmilyen néprajzi, nyelvészeti kutatás nem talált „primitív”, nem teljes nyelvtannal működő nyelvet.)

Az efféle eljárásnak oldalanként több, különböző válfajú példáját lehet találni:

This is Willingdone cry. Brum! Brum! Cumbrum! This is Jinnies cry.
Underwetter! (9. 26–27.)

Az „első entelechiát”, a „strukturális ritmust” azonban nem csupán ezek az tisztán hangutánzó (imago típusú ikonikus) szövegegységek adják, hanem azok a – többnyire egy-egy mondatban strukturálódó – egységek, melyek valamilyen hangszekvencia variációs ismétlésében mutatkoznak meg:

This is jinnies rinning away to their onstrelists dowan a bunkersheels.
With a nip nippy nip and a trip trippy trip so airy. (9. 28–29.)

A fenti idézetben a *nip* (= megcsípés, gúny, illetve fürge) és a *trip* (= kirándulás, ballépés, illetve elgáncsol stb.) jelentések vetülnek egymásba a volta-képpen lehetetlen szintaktikájú szószerkezetekben, a jelentésadás nyitottsá-

gát, többféleségét biztosítva. Másfajta technikával, de hasonló hatással működik a következő részlet:

*and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more)
there's that gnarlybird ygathering, a runalittle, doalittle, preaalittle,
pouralittle, wipealittle, kicksalittle, severaalittle, eatalittle, whinealittle,
kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of
bleakbardfields! (10. 30–34.)*

Mindkét idézet a könyv elejéről származik, amely Dublint és környékét írja le sajátos módon (az első a magyarra is lefordított Wellington-múzeumról szóló részből származik, a második pedig egy nyitott tér leírása, madarakkal [*onsterlists* = Austerlitz; *bleakbard* = blackbird, feketeterítő]). E földrajzi bemutatás legkülönösebb vonása egyébként az, hogy Dublin és környéke egyúttal metaforikusan egy óriási fekvő test, az alvó ember, akinek az álmát igyekszik megragadni a szöveg.

A ritmusnak, a belső rímeknek ez az állandó, folyamatos hullámozása, eme „strukturális ritmus” ikonikus módon utal élet és halál, történelem, történés és dolgok létmódjának tér- és időbeli dinamikájára, mindig másféle nyelvi megformáltsággal, de rendkívül következetes, filológiai pontosságú szöveg-, szó- és hangalakformáló eljárásokkal. E ponton már egyértelmű az a tény, hogy a megformáltság ilyen különleges töménységű alkotottsága önmagában is reprezentáló jellegű.

Ezt a kifinomult akusztikus rendszert erősíti és szövi át a *Finnegans Wake* legismertebb morfoszemantikai eljárása: a szavak hangalakjának eltorzítása, oly módon, hogy az eltorzított hangalak valamely más, attól független hangalakhoz hasonlít, annak jelentését is felidézi, ezáltal több, egymástól eredetileg független jelentést játszat össze, s az eredeti hangalakhoz hagyományosan kapcsolódó jelentés viszonylagos zártságát kinyitja. Tehát nem a jelentések vagy a denotátumok hasonlósága vagy metonimikus „érintkezése” adja a különös jelentésbeli rétegződést, hanem a hasonló szóalakok vegyítése. Ezáltal az egy szóba, szószerkezetbe bevitt jelentések jóval nagyobb számúak, s főképp a közöttük levő izotópiabeli különbség tetemesen nagyobb. (E hangalaki-szintaktikai-szemantikai játék egyébként nem Joyce találmánya: a magyar népnyelvből Simonyi és Gombocz a századforduló táján, illetve utána kimutatta,¹⁵ s a mai szlenges városi társalgás is rengeteg ilyen szójátékos jelentéstömörítést ismer; pl. *bukás* = *bukta*). Példaként a *Finnegans Wake* első fejezetéből az egyik legelső résznek, a magyar változatban is olvasható *A Múzeum* című résznek két főszereplője említhető: Wellington és Napoleon.

Wellington neve a szakaszban *Willingdone* (8. 10; *willing* = hajlandó, készséges, önkéntes, illetve akarás; *done* = csinált, elkészített, illetve kimerült, becsapott stb.). Napoleon neve *Lipoleum* (8. 16), még több szemantikai célzással. E névben az angolul tudó felismeri a *lip* (ajak) szót, valamint a művelt olvasó a latin *-um* képzőt (*regnum*, *Theresianum* stb.). A *Finnegans Wake* ógörög–latin szótára azt is kimutatja, hogy az ógörög *lipos* jelentése 'állati zsír', a latin *lippusé* 'csipás, illetve rövidlátó, szűklátókörű', az *oleumé* pedig 'olívaolaj'.¹⁶ Miután a levelezésből és a korábbi munkákból egyértelmű, hogy Joyce szándékosan játszott rá az ógörög–latin szókészletre (sőt a mitológiai és történelmi névkészletre is), e jelentések felidézése nem önkényes: az egész műben a jelentés, a nyelv által történő episztémé nyitott, relatív, a kimondásban és a befogadásban külön-külön, történetileg meghatározottan eltérő módon jelentésadó aktusokban megragadható voltára utal a többivel együtt ez a technika is.

A két név hangalaki eltorzítása és szabadabb jelentésadásra való alkalmassága az egybejátszott jelentésekkel összetettebb olvasatot tesz lehetővé. A puszta eredeti név szemantikájából, melyhez történelmi események, (elő)ítéletek kapcsolódhatnak konnotatív a befogadásban, egy többretegű szemantikai struktúra lesz (lehet), melyben a felszíni hangalak csak hasonlít az eredetihez, ezáltal a torzított alakokban behozott szó szerinti denotáció utalásszerű, ironikus jellemzéssé válik, és sajátos, dinamikus viszonyba kerül a tulajdonnév eredeti jelentésével. A közhelyes enciklopédikus tudást így voltaképpen érvényteleníti, illetve újraértelmezi, ahogy ironikus tartalmat ad neki az általa csonkán összeillesztett morfémák jelentéskomponensein keresztül. Például „Wellington, az elszánt, hű, rendíthetetlen, szikár hivataltok-katona és Napoleon, a kövérek, minden helyzetre megoldást találó, legyőzője hatalmából is kisikló uralkodó” stb., stb.

A hangalaki torzítás másik fő módozata a két (vagy több) főképp angol (vagy az angolban is ismert) hangalak nyílt egybejátszása oly módon, hogy az anyanyelvi vagy angolul tudó olvasó Joyce-szótár nélkül is fölismeri a vegyüléket. Ide tartozik a korábban már említett *kaoszmosz* is, és persze hihetetlen mennyiségű társa. Egyet érdemes még bemutatni, a magyarra is lefordított múzeumi jelenetből, a múzeumi tárgyak egyikét (múzeumi tárgyként kerül az olvasó elé *Willingdone*-*Wellington* és *Lipoleum*-*Napoleon* is, valamint cselekedeteik, csatáik is a mintegy két oldalnyi, majdnem teljesen lefordított szövegrészben). E tárgy a porosz ágyú: a *Prooshious gunn.* (8. 10–11).

A *Prooshious* eltorzítja a *Prussian* (porosz) alakot, miközben utal a *precious* (becses, értékes, drágalátos, finomkodó, modoros stb.) és a *prescious* (előre

tudó, előre látó) melléknévre, de a *proof* főnévre is, melynek az angolban számos katonai jelentése akad (védelem, páncélzat, kipróbál stb.). Lássunk e *múzejumi* jelenetből egy egymondatos részt, Wellington leírásával, amely részletes elemzés nélkül is bemutatja a fent jelzett nyelvi jellemzőket a maguk szövegszerűségében:

This is the big Sraughter Willingdone, grand and magentic in his goldtin spurs and his ironed dux and his qurterbrass woodysheoes and his magnate's gharters and his bangkok's best and goliar's goloshes and his pulluponeasyan wartrews. (8. 17–21.)

A mondat rengeteg többretegű célzásából a legösszetettebbet érdemes szemléltetésként megvizsgálni: a *his pulluponeasyan wartrews* részt. (A mondat egyébként grammatikai struktúrájában igen elemi: egyszerű deixist olvashatunk [„Ez Wellington”], majd értelmező jelzők, illetve a hozzá tartozó tárgyak jellemzik az említettet.) E szintagmának több, egymástól jószérivel teljesen független jelentését lehet konstituálni: „könnyen felhúzzható kockás skótmintás nadrág”; „vedd magadra könnyedén a háborút/a háború igazságát”; „pelloponészoszi háború”, valamint ez utóbbival hangalakilag rájátszik a Pelloponészosz-félszigetre és Pélopszra, Tantalosz fiára. Bíró Endre fordításában a fenti mondat a következőképpen olvasható:

Ez a hatalmas teher-Wellintén, grandióz és bonzó, arany cinnezésű sarkantyúk és vasveretű duxa, felebronz facipők és főúri köntözet, bankokk bellény, góliási galocsnik és hozentartotta beleköpeny. (31.)

E részletről annyit szükséges megállapítani, hogy a fent bemutatott rétegzettség nagyjából elvész a magyar változatban, minden jel szerint szűkésképpen.

A *Finnegans Wake* szövegfolyamatában tehát a szóalaktorzítás hasonló, de egymástól független hangalakokat vetít egymásra, abból hoz létre új alakot és jelentésviszony(oka)t. A befogadó kognitív jellegű értelmezésével az összes általa felismerhető eredeti hangalak irányába elindul (elindulhat), s így, ezek jelentésének összjátékából próbálja értelmezni a funkcionáló szót, a szövegrészt. Ez az eljárás a szöveg hagyományos szintaxisát nem, vagy ritkán bontja meg (a gyakori hangutánzó jellegű elemek inkább), a szavak szemantikai rétegzettsége azonban a mondat, a szöveg szemantikai és pragmatikai összetevőit linearitásukban állandóan megakasztja. A lineáris kontextusépülés megszakad egy-egy pillanatra, s a több jelentés mindig egy

másik dimenziót épít bele a szövegbe. Ezt ellensúlyozza a mondatok dinamikája, a fentebb jellemzett prózaritmus.

A szójáték (és a többi leírt vagy csak említett vagy nem is említett jellemző) végső lényege valószínűleg az, hogy e folyamatban a legrétegzettebb ilyen szóalakok befogják a világot, ahogy például Szentkuthynál látjuk e törekvést az egyetlen metafora felé. Joyce-nál ennek egyik legsikerültebb és legmélyebb példája a már említett *kaoszmosz*, amely a magyar nyelvi hagyományban működik.

A *Finnegans Wake* nyelvfelfogására a kettős ikonicitás jellemző. A Joyce által teremtet (felszínre hozott) nyelv egyrészt hasonlít a világra (illetve az itt explicált relativitás elvének megfelelően így is: a világ hasonlít a nyelvre), másrészt e nyelv hasonlít más nyelvekre, elsőként az angolra, majd az ógörögökre, a latinra, a franciára, a németre, voltaképpen minden nyelvre, s magába fogja e nyelvek regisztereit történeti koronként és intellektualizáltsági szintenként egyaránt. Ez a kettős ikonicitás teszi lehetővé alapszinten a *Finnegans Wake* befogadását.

S ez az a nyelvfelfogás, melyet a hagyományosnak nevezhető grammatikák (beleértve a generatívot is) csak hibaként, eltérésként, nyelvpusztításként tudnak értelmezni. Az antropológiai felfogású nyelvmagyarázat Humboldt-tól Hymesig és Bahtyinig, valamint a metaforakutatásból, illetve bizonyos szemantikai irányzatokból kinövő kognitív nyelvészet ad természetesen támpontot a típus-példány elmélet nyitott elvű magyarázatával, illetve a kognitív nyelvészet szemantikai prototípuselvvel.¹⁷ Eszerint a szövegalkotó vagy befogadó típusok vagy prototípusok mentén rendezi el a nyelvi közlemény elemeit, részeit és egészét, kognitív képességeinek alapján, általában más korábbi közlemények mintájára, analógiájára. A típusok nyitott, történetileg meghatározott kategóriák e felfogásban.

Joyce erre a szubsztanciális nyelvi jelenségre játszik rá, midőn a *Finnegans Wake*-ben a nyelvet lebontja (mert ezt a fentebb jellemzett eljárásokkal végül is megteszi), ám egy másik rendezőelv mentén újraépíti. Pontosabban: a nyelvet általában lebontja, s egy bizonyos nyelvet fölépít egy bizonyos szövegben. Az ikonicitás és a tipikusság itt érhető tetten. Ez a mű szövegszerű, hasonlít más szövegekre. Mondatokat olvasunk benne, vagyis e mondatok hasonlítanak más, meghatározott nyelvbeli (például angol) mondatokra. Mondatrészeket ismerünk fel bennük, vagyis analógiásan felismerünk valamilyen grammatikát (mely a grammatikai és stilisztikai szinkretizmus miatt természetesen nem homogén, ahogy az például a *Dubliners*-ben). S szavakat ismerünk föl e szövegben, szószerű egységeket, melyeknek egy része ige-szerű, más része főnévszerű, ismét más részük melléknévszerű, megint más

részük névszerű stb. S – mint fentebb néhány példán láttuk – egyedileg mindenféle nyelv mindenféle szavára hasonlítanak. Mint ahogy az imago típusú ikonikus (hangutánzóként kissé leszűkítve említhető) szövegrészek is felkiáltásszerűek, verbális jellegük eltagadhatatlan.

Eddigi elemzésünk természetesen csak vázlatos lehet, hiszen a *Finnegans Wake* szövege oly mértékben összetett és folyamatosan módosuló, hogy a tipizáló elemzés és értelmezés nagyobb kiterjedtséget kíván. Meg kell például említeni, hogy a teljes szövegben bizonyos igen ősi indoeurópai szócsaládok számos tagja jelenik meg, olyan módon teremtve strukturálási lehetőséget a teljes szövegre és annak befogadásában jelentésképzésre alkalmas adva, ahogy bizonyos toposzok, archetípusok vagy éppen irodalmi motívumok szintén behálózják a szöveget. Itt mutatható ki Vicónak Joyce-ra gyakorolt hatása, ahogy azt Ecótól Bishopig sokan bizonyítják. Az etimológiának, a „verbális archeológiának” következetesen alkalmazott elve azonban éppen nem érvényesülhet igazán a magyar változatban, csak töredékeiben. Egyetlen példa is jól mutatja az eredeti szöveg etimológiai hálózatainak gazdagságát és a lefordíthatóság arányát: a proto indoeurópai *ar- (összeilleszt, csatlakozik) többől a következő angol alakú szavak vezethetők le: *real, republic, rebus, read, ritual, rate, rational, reason, ratify, order, ordinary, ordinance, ornament, art, articulate, aristocrat, harmony, army, disarm, alarm*.¹⁸ A szinonimikus, antonimikus, metaforikus kapcsolatok sora ad Joyce-nak és a befogadónak lehetőséget a legkülönbözőbb obskúrus (látszólag akcidentális) jelentéskapcsolat létrehozására.

Az eddigi áttekintés azonban talán mégis elegendő a magyar fordításrészletek megközelítéséhez. Bíró Endre feladata – mint bebizonyosodott – igen összetett volt. Minden fent elemzett jelenségre bőséges és kitűnő példákat találunk a magyar szövegben. Így az akusztikai jelenségek, a strukturális ritmus, vagyis az imago típusú ikonocitás számos esetére (az eredetiét fontebb idéztük a 9. oldalról):

A Wellintén kiáltása: Brum! Brumm! Kumbrumm! A frankatyú kiáltása: Underwetter! (33.)

Hasonlóképpen olvashatjuk és élvezhetjük a hangszekvenciák variációs ismétléseit, ahogy fentebb idéztük szintén a 9. oldalról (az előző idézetnek egy mondattal későbbi folytatásaként):

Íme a frankatyúk amint futnak a fedezékbe az auszterlikba. Egy csepp csipcsup cupp s egy trupp triptrap tripelérik. (33.)

Az elemzés nélküli összehasonlítás is bizonyítja, hogy a magyar változatban egyrészt az akusztikailag játékos, ritmizált hangalaki variációk maradéktalanul megvalósulnak, másrészt az eredeti szövegben jelzett jelentésadási lehetőségek is jelen vannak. Hasonlóan működik az a pompás hangutánzó részlet, amelyet *A találkozás* című részből idézhetünk:

ugyanakkor meghallotta a déli pusztaságon át, hogy a harangozómeister munkálkodik a hét hars harang horribing hurrabang kongatag hangzatásán a kis pettyes templomban (36; az eredetiben 35. 30–33.)

Más részletekből megtapasztalhatjuk azt a módot, ahogy Bíró Endre a mondatritmust szervező belső ritmizáltságot, hangutánzást és rímelést újraalkotja. Például:

A júniusi hó sűrű pelyhekben özönlött, milliószám, de milliók ám, és egy vontatottan süvöltő turnedó a Borauborauvauvau bombarambolta a szöcskekuckókat és lesöpörte a cserepeket a kópéházakról és csavarongcsuparongyot muzsikált, gyötrő, átható, szifonofikus fütytyentéssel Grausssz! Oppr! Grauszzs Opr! (88.)

Egy másik, nagyszerűre sikerült részlet, *A Hóka és a Tsöllőgiirts* (The Mookse and the Gripes) című ezópuszi meséből való, mely voltaképpen a főszereplők két fiának, Shemnek és Shaunnak a küzdelmét adja elő. Az idézetben harckukat, huzakodásukat figyelő húguk szólal meg egy mondat erejéig, majd narráció következik:

– Aj szí! – sóhajtottá – ezek a férfiak.

A cseppding sohaha susussa lehehe sziszisszére a kikelet momoccánál arundó egy hoccu O, in midias nádsz: és árnyak kezdtek suhanni a partokon, sürzün, sürzün, homáály és megint homáály és olyan szomorkás lett, amilyen a szürkülehet az elréveszendő világok eme legjobbjában. Tulamnisia mindhamaron barnára koloralakult, citerinnen egy vizland mocsárult fel, lombtalan és számatalan. A Hókának még ép volt egy szeme, de már nem hallott mindent. A Tsöllőnek még éles volt a füle, de már csak gyengén látott. Elhallgatott. És ő is elhallgatott, tang és ting, – és sohamármég nem volt annyi homály egyikükből sem. De Hó eszében még mindig sok und volt, amiket majd profundol, ha jönne az a hajjol és Tső érzése még mindig kutatta a batyukat, amikből kicsúszhat, ha talán kegyelegendő szerencséje lenne.

Oh milyen homály volt! Vallee Marayatól Grasya Plaináig visszhangzó mormotály. (46–47.)

Érdemes az eredeti részt is idézni, így az összehasonlítás mindenki számára hozzáférhetővé válik:

I see, she sighed. There are menner.

*The hiss of the whisp of the sogh of the sotzing at the stir of the ver grose
O arundo of a long one in midias reeds: and shades began to glidder along
the banks, greepsing, greepsing, duusk unto duusk, and it was as glooming as
gloaming could be in the waste of all peacable worlds. Metamnisia was
allsoomome coloroform brune; citherioir spiane an eaulande, innemorous
and unnumerosse. The Mookse had a saond eyes right but he could not all
hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see. He ceased. And
he ceased, tung and trit, and it was neversoever so dusk of both of them. But
still Moo thought on the deeps of the undths he would profoundth come the
morrokse and still Gri feeled of the scripes he would escipe if by grice he had
luck enoupes.*

*Oh, how it was duusk! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust
echo! (158. 5–20.)*

A fenti magyar idézetben mindaz megvalósul, amit a korábbiakban az eredeti szöveggel kapcsolatban megállapítottunk: szövegszerű szöveg, mondat-szerű mondatok, szószerű szavak. Az egész idézet hasonlít a megszokott magyar irodalmi szövegekhez, mégis minden részletében és egészében is más. (Nem azt kell róla állítani, hogy eltér a többitől vagy a megszokottól, mert azzal rögtön az eltérés és a vele járó bináris értékrendszer és az önkéntelen stigmatizáció lép működésbe, a kanonikus formák egyedulalmát hirdetve, hanem azt, hogy a teljes magyar irodalmi viszonyrendszerben a másság több szintre erőteljesebben terjed ki, mint más művek és a teljes viszonyrendszer esetében. Bár, mint alább arra utalunk, a magyar irodalmi hagyományban nem áll előzmény nélkül e beszédmód.)

Az idézet első sorában az idegen nyelvi forma és az angol frazéma (‘értem’) fonetikusán átírt intertextuális beiktatása teszi Joyce-stílusúvá a szöveget (az eredetiben nem itt, hanem a *férfik menner* alakjában találunk jellegzetes torzítást). A második sor hangutánzó szavai pontosan leképezik a *Finnegans Wake* egyszerre hangalaki, morfológiai és szemantikai megformáltságát: mindegyik alkotott alaknak van valamilyen eredetibb formája (*soha, susog, lehet, lehelet, sziszeg*), amelyeknek sztenderd formában rögzített jelen-

tése a *soha* kivételével közel áll az itt ikonikusan jelzett lehetséges tartalomtól. Ugyanakkor az átalakított formák az egyes szavakon belüli szótagismétléssel felerősítik a hangutánzó jelleget, még hozzá úgy, hogy mindegyikük hangalaki-morfológiai szerkezete párhuzamos, tehát ama „strukturális ritmust”, az imago típusú ikonicitást (mely egyébként itt egyúttal diagrammatikus is, hiszen valamilyen történést képez le a hangalaki történésszerkezetével) minden lehetséges módon megvalósíthatják a befogadásban. Ezt az összetett és a beszédnek, a szövegalkotásnak mélyebb, természeti (tehát nem konvencionizált és intézményesített, kanonizált) jellegére utaló beszédmódot csak erősíti néhány más típusú, hasonlóan finom eljárás: a *momocc* hasonló szótagkettőzése, a *sűrűn* és a *homály* hangbetoldásai, a *mormotály* képzett formája, vagy a *hoccu* kettős játéka: jelentésében hosszú, alakjában megrövidült. (A *Finnegans Wake* szövege a befogadásban azt teteti az olvasóval, amiről a magyar irodalomban Esterházy Péter nyilatkozott: „nekem szavakról szavak jutnak eszembe és viszont.” A *hoccu* tehát két irányba mehet el a magyar anyanyelvű olvasó számára: például *hosszú* és *uccu*). Mindehhez járul még az ismétlések rendszere, melyet a maga módján támogat ritmikailag az összevont szavak sora.

A szövegyítések (melyek az eredetiben is igen fontos szövegalakító tényezők) itt szintén jól sikerültek. A *szürkülehet* (*szürkület* + *lehet*), az *elréveszendő* (*elréved* + *veszendő*) vagy a *kegyelegendő* (*kegyelem* + *elegendő*) pontosan azt a befogadói hatást váltja ki, amit az eredeti szöveg: bizonytalanná teszi a közszokás által működtetett jelentéseket s valami másnak, esetleg a maga obskuritásában is pontosabbnak a létesítésére készíti a befogadót. Itt voltaképpen nem lényeges az, hogy a magyar változat szemantikai nyitottsága vagy homályossága ugyanolyan értelmű legyen, mint az eredetié, csak meglegyen valamilyen módon ez a jelleg. Persze a magyar fordítás azért még „arról szól”, mint az eredeti. A lehetőségek mások bizonyos pontokon, illetve másutt meg nincsenek lehetőségek. A fenti idézet vége felé olvasható *Hó eszében még mindig sok und volt részlet und* eleme (az eredetiben *undth*) másképp hat a maga nyitott lehetőségeivel, homályosságával, hiszen az eredetinek a német *und* (és) kötőszóra való rájátszása a magyarban kevésbé működik, ugyanakkor épp a teljes szöveg szemantikai nyitottsága miatt beléphet a megértési körbe az *undok*, *undorító* szóbokor az *und-* passzív tövel.

Más igen eredeti megoldások is találhatók e rövid részletben. Tisztán magyar elemekből építkező nyelvújítások: *mocsárult fel*, az idegen, különösen a latin elemekkel való operálás (a magyar nyelvi hagyományban a kereszténység felvétele óta erősen jelen levő latin tradíció bizonyult a leghasználhatóbb nyelvközhísnak a fordításban): *koloralakult*, *vizland*, *profundol*. Éppígy

jól sikerült a mese két szereplőjének teljesen szabad fordítása: mindkettő úgy archaizál helyesírásával, mint az eredeti. A legfinomabb azonban egy első pillantásra szinte észre sem vehető fordítás, a *Tulamnisia* szóalak, mely az eredetiben *Metamnisia* formában szerepel. A magyar változat rövid *u*-ja teszi kötelezően homályossá a szóalakat, mely valójában az ógörög *metamnisia* alaknak szó szerinti fordítása: „túl az amnézián, túl a feledékenységen.”¹⁹ S épp ez a *Finnegans Wake* értelmezésének egyik lényege: az alvó ember álmának a megfejtése, az alvásban elfelejtett álomnak, a homályos, obskúrus éjszakának a leírhatósága vagy nem leírhatósága.²⁰ Ebben az értelmezésben a Shaun és Shem viszályát leíró rész egyúttal igen áttételesen és kötelező homállyal utal az egész szöveg lehetséges értelmezésére: az idézet bővelkedik a homályra való utalásokban. Az egyszerre tájleíró és narratív jellegét erősíti a *Tulamnisia*/*Metamnisia* alakok nagy kezdőbetűs, női nevet idéző formája.

Az eredeti szöveg fentebb még említett szóösszevonó és szótorzító példaira csak röviden érdemes kitérni. *Willingdone* a magyar változatban *Wellintén*, amely ugyan szintén elemeire bontható (például jól + int/ek/ + én), de nem annyira beszédes, mint az eredeti. *Lipoleum* marad *Lipoleum*, de az összetett morfológiájú alak jelentésképzésének több lehetősége elvész a magyar nyelvi környezetben (főképp a *lip*-re vonatkozók). Az eredeti szöveggel kapcsolatban említett példák között egy pompás telitalálatot viszont még találunk. Ez a *Prooshious* magyar megfelelője, a *porosziőz*. A fordító itt alakilag éppúgy eljár, mint az eredeti, hozzá német közvetítésű franciás képzőt ragaszt, alakilag erősítve a sugallt tartalmat, s felidézi a teljes alakkal a *precíz*, *preciőz* szóalakokat, melyeket a közhiedelem a porosz népkarakterhez rendel általában. Ráadásul a *precíz*, *preciőz* szavak a *prescious* alakkal közös formára vezethetők vissza nyelvtörténetileg. A *porosziőz* tehát ugyanazt az összetett ironizálást teszi befogadhatóvá, mint az eredeti változat, a leginkább ideillő magyar nyelvi hagyományra utalva, azaz magyarul is értelmezhetővé téve a sugallt jelentést.

Az eddigi elemzések és összehasonlítások után újra föltehető a kérdés: mennyire olvasható, milyen mértékig és mélységig fogadható be Bíró Endre nagyszerűen eredeti szövege (szövegrészletei). Hiszen bátran állíthatjuk: a könyv olvastán úgy érezhetjük magunkat, mint ama olvasó jó kétszáz évvel ezelőtt a nyelvújítás nagy hullámában, midőn az új könyvek szótármelléklettel jelentek meg.

A *Finnegan ébredése* recepciófeltételeit a magyar irodalmi és nyelvi hagyományokban legalább három feltétel biztosítja. Az egyik éppen a nyelvújítás a maga ellentmondásosságával, de máig ható elméleteivel és praxisával. A

másik feltétel az elmúlt tíz-húsz évben a hazai szellemtudományokban, de a művelt olvasói rétegekben is kialakuló hermeneutikai, antropológiai nyelvfelfogás, amely ugyan még ma is szűk körben hat idehaza, de a reflektálatlan vagy kevésbé reflektált mindennapi nyelvhasználatban a hatvanas évek eleje óta erőteljesen jelen van egy szubsztancia- és megértésközpontú látens nyelvértelmezés (természetesen más jellegűek mellett).

A harmadik feltétel a magyar irodalomban a harmincas években a másodmodernségben megjelenő nyelvi kétely, mely bizonyos lappangás után a hetvenes évek közepe táján igen összetett nyelvértelmezésben lépett színre. Nem feladatunk e folyamatokat e helyt elemezni vagy bemutatni. Inkább a *Finnegan ébredése* közvetlen nyelvi előképeire utalunk még röviden. A legelső és legfontosabb forrás Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordítása,²¹ melyben voltaképpen minden felsorolt jellemzőt megtalálunk. Néhány példa a „strukturális ritmusra”, a hangutánzásra a drámai formájú 15. fejezetből: *A GONG Bang Bang Bla Bak Blut Bugg Bloo* (538.); *A SODRONY Zsigzseg, zsigazsiga, zsigzseg!* (567.)

Idézet az 1. fejezetből a többféle módszerrel dolgozó, a belső ritmust, rímet finoman változtató, szójátékos és egyúttal idegen nyelvi elemekkel is operáló beszéd mód bemutatására:

Harsonahangok gazdag gégekből Clive Kenthorpe szobáiban. Fehéarcúak: röhögés repesztí bordájukat, átölelve tartják egymást. O, meghalok! Tapinatattal közöld a nővel az újságot, Aubrey! Exitus meus! Szerpentinszalagokra szabdalt ingével csapkodja a levegőt, szökdécsel hopplahopp az asztal körül, üldözi Ades (Magdalen College), szabászollóval. Pánikpofájú borjú, marhaláda odoráta. Buggy-woogie, fuccs! Nem vagyok Blinde Kuh! (10.)

E szélesebb körben is jól ismert nyelvi előképeket számtalan egyéb szaporította, például Dylan Thomasnak a Joyce-éra hasonlító beszéd módja, s annak magyar fordításai.

Végül a magyar irodalomban az a folyamat, amely Szentkuthyval indul a *Prae* első megjelenésével, majd Weöres Sándor költészetében kap kimeríthetetlenül új formákat és befogadói horizontokat, később számos kitűnő író és költő írásában vitte tovább e nyelvlelöntő és szövegalkotó (így nyelvalkotó) nyelvértelmezést Határ Győzőtől Lázár Ervinig (néha nem lebecsülendő hatással), a hetvenes évektől különösen Tandori, Esterházy, Petri műveiben a szövegalkításnak, a szójátéknak (pontosabban a szövegbeli szemantikai mezők nyitottá tételének) gyakorlásában, a személyiség és a nyelv

viszonyának radikális újraértelmezésében készítette elő a *Finnegan ébredése*-nek befogadhatóságát – persze az olvasói rétegzettségnek megfelelően. Így megállapíthatjuk: a *Finnegan ébredése* Bíró Endre fordításában a nyelvi képtelnek minden olyan lényeges elemét felveti a magyar nyelvű megformáltsággal, amelyet az eredeti a maga megformáltságával szintén felvet. Megjelenik az eredetire is jellemző kettősség: egyrészt a nyitott jelentésképzés lehetőségével folyamatosan kritizálja a konvencionális és kanonizált beszéd-módokat, ugyanakkor mindezt részben e beszédmódok sajátos utánzásával, átmetaforizálásával vagy parodizálásával éri el.

- 1 JOYCE, James, *Finnegan ébredése* (Részletek), ford. BÍRÓ Endre, Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
- 2 Vö. HAYMAN, David, *The Wake in Transit*, Cornell University Press, 1990.
- 3 CAMPBELL, Joseph–ROBINSON, Henry M., *A Skeleton Key to „Finnegans Wake”*, Viking Press, New York, 1961.
- 4 BISHOP, John, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*, The University of Wisconsin Press, 1986.
- 5 L. a fentebb idézett munkák bőséges bibliográfiáit, valamint: ISER, Wolfgang, *Der Implizite Leser*, W. Fink, München, 1979, 276–358; ECO, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos*, Harvard University Press, 1989; HERRING, Phillip F., *Joyce's Uncertainty Principle*, Princeton University Press, 1987; WEIR, Lorraine, *Writing Joyce: A Semiotics of the Joyce System*, Indiana University Press, 1989.
- 6 DAICHES, David, *A Critical History of English Literature*, Secker and Warburg, London, 1971, 1162.
- 7 BECKETT, Samuel, *Levél Axel Kaunhoz = Disjecta*, Grove Press, New York, 1984, 52.
- 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1993, 15.
- 9 BECKETT, Samuel, *Proust*, Európa, Budapest, 1988, 14.
- 10 Uo., 15.
- 11 Uo., 19.
- 12 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Gondolat, Budapest, 1989, 315–319.
- 13 BISHOP, i. m., 3–25.
- 14 Az itt felhasznált kiadás: JOYCE, *Finnegans Wake*, Paladin, London, 1992.
- 15 SIMONYI Zsigmond, *A magyar nyelv*, Akadémiai, Budapest, 1905; GOMBOCZ Zoltán, *A magyar történeti nyelvtan vázlata*, IV, *Jelentéstan*, Pécs, 1926.
- 16 HEHIR, Brenden O.–DILLON, John M., *A Classical Lexicon for Finnegans Wake*, University of California Press, 1980, 6.
- 17 Ez utóbbira vö. LANGACKER, Ronald W., *Foundation of Cognitive Grammar*, Stanford, California, 1987.
- 18 BISHOP, i. m., 199–206.
- 19 HEHIR–DILLON, *A Classical Lexicon...*, 125.
- 20 BISHOP, i. m., 7.
- 21 JOYCE, James, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974.

A magyar klasszikusok népszerű kiadásának néhány szövegtani kérdéséről

A magyar klasszikusok tudományos igényű, kritikai kiadását részletes, szövegtani közmegegyezésen alapuló előírások segítik: *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, összeállította Péter László, Bp., 1988. Ezekkel az edíciókkal testület is foglalkozik, az MTA I. Osztályának Textológiai Munkabizottsága. A népszerű kiadásokhoz hasonló segédlet nem készült. Nem is készülhetett, hiszen ezekben a szöveggondozás a nyelv- és stílusállapot, a helyesírás változó pillanatához igazodik.

Manapság – s ez egyértelműen öröndetes – a nagyszámú könyvkiadó révén a népszerű klasszikus-kiadásoknak szinte mennyiségi virágkorát tapasztalhatjuk. Kevésbé öröndetes, hogy a piacra dobott szövegek állapota nem megnyugtató: számos jele van, hogy idő- és költségkímélés okán éppen a szöveggondozás munkáját igyekeznek megtakarítani.

Nem lehet célunk – mint említettük – valamiféle szabályrendszer kimunkálása. A közös gondolkodást azonban ideje megkísérelni: a magyar klasszikusoknak nemcsak kritikai, de népszerű kiadásai is a nemzeti kulturális örökség szerves részét képezik. Néhány alapelv körüljárása pedig a sajtó alá rendezőt sem korlátozza, ellenkezőleg: tudatos munkára szabadítja fel, az „úgy érzem” bizonytalanságával szemben.

Vannak-e alapelvek?

Axiómaként megkockáztatjuk, hogy minden író (legyen bármi választott témája és műfaja) elsősorban saját korára igyekszik hatni. A jövőhöz fellebbezés lehet ugyan egyfajta pótcselekvés, menekvés a számára; életcél aligha. Ha az irodalmi műalkotás túléli alkotóját, és több, egymást követő nemzedékre is kifejti hatását, szövegét újra ki kell/lehet adni, és ezáltal a sajtó alá rendezőnek az a feladata támad, hogy áthidalja a szakadékokat, amelyeket a megírás és befogadás megnyíló távolsága teremt az időben. Ezért naprakészre korszerűsíti a szöveg helyesírását, javítja (szakszóval élve: emendálja) a korábbi kiadások hibáit, jegyzetekkel magyarázza a már nem közkeletű szavakat, fordulatokat. Ugyanakkor alapvető kötelessége, hogy csorbítatlanul megőrizze mindazt a stiláris értéket, amit a műalkotás eredeti formája hordoz.

Az elmondottakból következik, hogy prózai és verses szövegek népszerű kiadásában nagyrészt ugyanazok az elvek érvényesülhetnek; az utóbbiakra ezenfelül mindazok a többletgondok is jellemzőek, amelyek a kötött beszéd sajátosságaiból fakadnak. Áttekintésünket a generális kérdésekkel kezdjük, példáink ezért egyaránt prózaiak és versesek.

Stoll Béla írja minden magyar textológus által kézikönyvként használt füzetében (*Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*, Bp., 1987, 14–15.) – az ékezetlen szerzői kéziratok kapcsán, de általános érvennyel – a kritikai kiadások szerkesztőinek lehetőségeiről: „...két véglet között ingadozhat: vagy pontosan követi az eredeti helyesírást vagy a jelenleg érvényes helyesírási szabályzathoz igazodik. Minden más megoldás már interpretáció.” A népszerű kiadások gondozója számára – mint láttuk – csak az utóbbi vagy ahhoz közel álló megoldás adott, mindazonáltal a másik végletnek is vannak maradványai. Akár kényelemből, akár tévesen értelmezett hagyománytiszteltből.

A szövegmúzeumi hűség, bár látszólagos következetességet mutat, olykor akár az írói szándék ellen is fordulhat. Még az elmúlt évtizedekben is előfordult a *János vitéz* népszerű kiadásaiban a Kukoricza Jancsi névalak, holott a *cz-t* már a kritikai kiadásokban is évtizedek óta *c-re* emendáljuk. Petőfi halmozottan hátrányos helyzetű hőse így – túl a cselekményen – egy akaratlan karrier részese is lett. Miközben a tanulmányok nagy ideológiai lendülettel méltatták népi-plebejus voltát, ragadványnevét a Rákócziak, Kazinczyak, Podmaniczkyak stb. mintájára írták, holott Petőfi már 1847-ben, a *Szécsi Máriában* (így!) Betlennek és Veselényinek nevezte szereplőit...

A másik véglet az egységesen modern, az akadémiai helyesírási szabályzat mechanikus alkalmazásával előállítható íráskép illúziója, aminek persze első-sorban a ritmikai célú költői változtatások esnek áldozatul. Ha máshonnan nem, a ma élő középnemzedék Devecseri Gábor Homérosz-fordításaiból („Férfiuról szólj nekem, Múza, ki sokfele bolygott...”), a fiatalabbak pedig akár az óvodában tanult Weöres-versekből tudhatják („...két csiga őrzi az álmát, / szunnyad az ág *sűrűjében*”), hogy mindez nem merev és értelmetlen ragaszkodás egyfajta szöveghagyományhoz, hanem századunkban is élő, létező költői szabadság, lehetőség.

Arra pedig, hogy a szöveg rongálásának lehetőségei szinte végtelenek, hűszesztendő példát szolgálhat: a *Fanni hagyományainak* egy, egyébiránt igényesen szöveggondozott és gyönyörűen illusztrált kiadásában a tipográfus sem akart elmaradni, s ezért minden új szövegegység kezdőszavait kurzívalta – függetlenül jelentésüktől.

Segít-e a szöveg-hagyomány?

A szöveg korszerűsítésének gondja értelemszerűen azóta létezik, hogy a nyelvújítási harcot követően a Magyar Tudós Társaság első nemzedéke rögzítette az irodalmi nyelv mércének tekintett rendszerét. Ehhez viszonyítva készültek már a nagy hatású, iskolát teremtő Toldy Ferenc-szövegkiadások. (Erről legutóbb Korompay H. János írt: *Toldy Ferenc kritikai munkássága az 1840-es években*, ItK 1993, 216–225.) Van szerző, akit nemcsak „felfedezett”, hanem máig az ő romantikus szövegkiadási hagyománya érvényesült az életmű fődarabjában. Kármán József a *Fanni hagyományait* saját lapjában, az Urániában közölte 1794/95-ben, így a szerkesztés és a sajtó alá rendezés feladatait is személyesen végezte. A fiktív napló és a levelek töredékességét kiemelten hangsúlyozta: „Elszakadozott töredékek, apró gondolatok, de amelyekből egy szép egészet öszverakhat – a gondolkozó.” Ennek megfelelően a szövegrészeket vízszintes vonallal különítette el egymástól. Toldy ugyanezeket I-től LXIII-ig számozta; ezzel óhatatlanul a lezártság, a véglegesség, a leltározható hiánytalanság benyomását keltette – nem éppen az író szándéka szerint.

A hagyomány szentesítette szövegromlás lehetősége – paradox módon – a „klasszikus” fogalmában rejtőzik: az ismételt kiadások jelentős mértékben csonkíthatják-rongálhatják a szöveget. (Most nem beszélünk a Szörényi László által „delfinológiá”-nak nevezett jelenségről: az utólagos, kiadói cenzúra külső kényszerítéséről.) Előállhat az a furcsa, groteszk helyzet, ami az *Egri csillagok* esetében: a számos kiadásban koptatott, kötelező olvasmánnyá lett regényben az író fia, Gárdonyi József stilizált át bizonyos részeket, amelyekről a művet először olvasók évtizedeken át, joggal hihették, hogy a saját szövegemlékeik szentesítette változat azonos a hiteles, eredeti textussal. (Az ő véleményük szólalt meg 1992 nyarán az Élet és Irodalom hasábjain, politikai-cenzurális beavatkozásnak tulajdonítva a szövegromlást.) Holott 1967-ben a regény sajtó alá rendezői az író életében megjelent utolsó kiadáshoz, az 1913. évi, negyedikhez nyúltak vissza – igaz, nem teljes következetességgel. Ezzel eleget tettek a textológia egyik princípiumának, az „ultima manus” (az „utolsó kéz”, a végső írói változat) elvének, amely nemcsak a kritikai kiadásoknak alapelve, hanem a népszerűeknek is – kivált, ha a szóban forgó műnek nincs tudományos igényvel megállapított szövege.

Stílszerűen „klasszikus”-nak nevezhető szövegromlások találhatók *Az ember tragédiája* kiadástörténetében. Első, felületes olvasásra is elgondolkodtató, miért nevezné Madách Imre a III. szín szerzői utasításában az első emberpár által, verejtékes munkával birtokba veendő környéket „pompás vidék”-nek –

az elvesztett éden után. A kéziratban még helyesen „pálmafás vidék” szerepelt. A szedéshiba a gondos Arany Jánosnak, a *Tragédia* első sajtó alá rendezőjének figyelmét is elkerülte, és az első kiadás (1861) óta kísértett, több mint száz kiadásban.

Emendálhatunk-e megszokásból?

Itt van például a nyelvjárási alakok kérdése. A legfontosabb magánhangzó-eltéréseket és az irodalmi nyelv normatív rögzítése utáni erős stílusértéküket Vörösmarty Mihály már 1837-ben meghatározta az *Elméleti töredékek*ben. A tájnyelv mindazonáltal okozott gondot később is, ha az író nem anyanyelv-járását használta. Tömörkény István ő-zése természetesen hibátlan, a Kiskunfélegyházán született Móra Ferencé (például az *Ének a búzamezőkről* lapjain) már korántsem az, s ugyanez áll Móricz Zsigmond Rózsa Sándor-trilógiájára. Ő persze akkor hibátlan, amikor a saját felső-tiszai, í-ző nyelv-járásában írt. Kétszeresen is igaza volt tehát Péter Lászlónak, aki szerint egyrészt az ő-zést tökéletesen megtanulni szinte lehetetlen, másrészt ebből a szempontból emendálta az említett Móra-regény szövegét.

Az egybeírás terjedése – a rögzülő szókapcsolatok révén – erős és folyamatos tendencia helyesírásunkban. Olykor jelentésmegkülönböztető szereppel is: a múlt században az „egy pár” még néhányat jelentett, napjainkban (így, különírva) „kettő”-t. A változás ismert műcímek esetében is érvényesítendő a népszerű kiadásokban: Arany János egypár balladájának címét ma már *Hídavatásnak*, *Tengerihántásnak*, *Tetemrehívásnak* írjuk. Az *Őszikék* darabjaiban úgyszintén: *Hírlapáruló*, *Tamburás öregúr*. Petőfinél is: *A tintásüveg*, hasonlóképpen Jókainál: *Az aranyember*. Ha (ritkábban) az ellentétes tendencia érvényesült, mint például az utcanévek írásmódjában, ez is kihat a klasszikus címekre és szövegekre: *A Pál utcai fiúk*.

Az egybeírás tendenciája olykor meglepően nehéz döntés elé állítja a sajtó alá rendezőt. Az *ember tragédiája* falanszter-jelenetében, a 3381. és a 3383. sor szellemi hátszágában ott van – Charles Fourier nyomán – az a jóslat, hogy a naprendszer kihűlését megelőzően 4000 évvel a természet jelenségei elő-rejelzik majd a közeledő katasztrófát; az emberiségnek tehát „négy ezred év” áll rendelkezésére a természetes energiaforrások pótlására. Madách kéziratában a három szó különírva olvasható, az első kettő között talán kisebb szóközzel. Valószínűleg ez vezette félre a szedőt, amikor az első kiadásban „négyezred év”-nek szedte; a változtatás Arany, majd a második kiadásban a szerző szemét is elkerülte. Pedig igaza van Bene Kálmánnak (a Nógrád megyei Múzeumok 1992/93-ra szóló évkönyvében írt erről), hogy a helyes

alak ma már a „négy ezredév”, hiszen a „négyezred év”, azaz 0,004 év = 2,2 óra...

Arra is akad példa, hogy a betűhív kritikai szövegkiadás sem segít a népszerű kiadás sajtó alá rendezésében. Vörösmarty Mihály a *Csongor és Tündé*ben rendkívül tömör metaforákkal dolgozott, amelyeknek értelmezése nem könnyű feladat, ám ennek előfeltétele a pontos szöveggondozás. Az V. felvonásban, a drámai költemény 2939–2940. sorában az országot veszített Fejedelem a hatalom kegyét kereső, hízogató árulásról mondja:

*Benn szerte vonszolt arczczal a' boszút,
'S gyilkos haragnak rejté szörnyeit.*

A kiemelt rész kétféleképpen olvasható: a „Benn szerte” lehetne akár kettős helyhatározó is – ezt az értelmezést látszik erősíteni Taxner-Tóth Ernő szövegkritikai jegyzete a kritikai kiadásban, amelyből megtudjuk, hogy eredetileg „Benn szerte *ránzczolt* arczczal...” volt a sor, a töprengő intrika ábrázolására. Ebben az esetben mai, népszerű kiadásban vessző különítené el a két határozószót. A másik értelmezés szerint a „szerte” itt igekötő, a jelzős szerkezet jelentése kb. „kényszerűen körbehordozott” – tehát: „szertevonszolt arccal.” (Az utóbbi megoldás tűnik a valósnak.)

A görög mitológiának és nyelvismeretnek óriási szerep jutott klasszikus irodalmunkban. A görög nevek átírásáról az érvényes helyesírási szabályzat 219. pontja intézkedik: ezeket „a bennük szereplő magyar betűk hangértéke szerint kell olvasni” és írni. A rutinszerű alkalmazás azonban itt is megtréfálhatja a sajtó alá rendezőt. Az *ember tragédiája* V. színében az átírás látszólag egyszerű, hiszen a nevek ritmusértéke sem változik problémás módon: Krispos > Kriszposz, Thersites > Therszitész, Miltiades > Miltiádész, Hades > Hádész stb. A szerelemistennő, Aphrodité neve kétszer is szerepel, Éva-Lucia szövegében, a 879. és a 885. sorban. A jambusba helyezve Madách mindkétszer egyéni helyesírást használt: Aphrodíte; a név végén a latinos írásmód szerint *e* állt. Az első kiadástól kezdve azonban szövegromlás és következetlenség figyelhető meg: a 879. sorban Aphrodite, a 885.-ben pedig Aphrodíte olvasható. A szöveggondozónak itt (a kézirat alapján) nyilvánvalóan emendálnia kell. Mechanikusan viszont Aphrodítét kellene írunk. Ezzel azonban újabb szövegromlást indítanánk útjára: verssorba helyezve, rontanánk a jambust, Madách pongyolább verselőnek tűnne. (A szöveghelyre szintén Bene Kálmán hívta fel a figyelmet.) Hasonló a helyzet a 984. sorban: Athéne Pallasz. Előírászerűen – Athéné – ugyancsak a versmérték ellen dolgoznánk.

Hasonló probléma rejlik a *Bánk bán*ban. A kóbor lovagot benne Katona – bár kétségkívül nem következetesen, amint az Orosz László kritikai kiadásából és Beke József *Bánk bán-szótár*ából kiderül – többnyire „Bíberách” alakban szerepeltette, a ritkább „Bíberách” mellett. A népszerű kiadások meghozták a harmadik változatot: „Bíberach.” Az átírás esetét analógiának véve, az irodalmi név német eredetije „Bieberach” lehetett, ami kiejtve „Bíberách”-nak hangzik, megőrizve az erősebb, szóvégi *ch*-t. Mindez a drámai jambus minőségét is érinti. A kiadói szöveg hagyomány és a megszokás rossz tanácsadónak bizonyulna: a népszerű kiadásokban is az egységes „Bíberách” alak ajánlható. (Az egykori kiejtésből származó ritmus- és rímproblémákra a verses szövegek gondozása kapcsán még visszatérünk.)

A megszokásból történő szöveggondozás ellen érvelnek azok az esetek is, amikor – Horatiusszal szólva – „néha a jó Homérosz is szundikál”, azaz az író követett el tollhibát. Mikszáth Kálmán a *Szent Péter esernyőjében* a globogvai „mágnácsok” sorában szerepelteti Klincso György molnárt. A zárófejezetben újra előkerül: ő kezdte el a gyűjtést az esernyő új ezüstnyelére. Csakhogy itt már Klincso Istvánnak hívják. Jókai Mór a *Cigánybáró* lapjain Botsinkay Jónásnak három, eltérő születési dátumát használja – amint arra az új, százkötetes népszerű életmű-kiadásban lapalji jegyzet utal is.

A toll és a nyomda ördöge után meg kellett ismerkednünk a számítógép ördögével is: a ritkítás egészen a legutóbbi időig a kiemelés egyik nyomdatechnikai módja volt; napjainkban a sorkizárás folyománya, tartalmilag közömbös helyeken. Bizony megfontolandó, hogy az író kiemelte mondatot másképpen, de egyértelműen hangsúlyozzuk a jövőben.

A cím az irodalmi mű része

A Népszabadság 1993. május 20-i számában Szántó Jenő *Hát ebben ki a ludas?* című cikkében a „Lúdas Matyi” Fazekas Mihály óta ingadozó írásmódját tette szóvá, azzal a mögöttes problémával: tehető-e köznyelvi, helyesírási normává az egyszeri, költői nyelvhasználat? A közkeletű „Ludas Matyi” alakkal szemben a Fazekas alkalmazta „Lúdas Matyi” ma már egyértelműen a hexameter verskénszerének tűnhet. A költő azonban csupán anyanyelv-járását használta (a Debrecen környéki *ú*-s ejtést a hivatkozott cikk is említi); ráadásul munkáját 1804-ben írta, nyomtatásban 1815-ben jelent meg – vagyis mindez az irodalmi nyelv normáinak rögzülése előtt történt. Mivel a cím textológiai szempontból (is) a mű része, a *Lúdas Matyi* az elbeszélő költemény élén megőrzendő. Ha nem is nagy számmal, de más XIX. századi példákat szintén említhetünk. Petőfi *Liliom Petije* (1844) mellett például Arany János

három disztichonból álló emlékersét 1858-ból, a pályatársnő emlékére írott *Kempelen Ríza sírkövére* című epigrammát, amelyben a háromszor előforduló Ríza névalak szintén ritmikai indítású, egyéni ortográfia.

A *Lúdas Matyi*-példa azonban egy másik jelenségre is felhívja a figyelmet. Fazekas műve egyike lett a nemzeti irodalom fődarabjainak, címadó hőse jelképpé vált. Készült belőle több színpadi műfajban dramatizálás, film és rajzfilm, kölcsönözte nevét füzet-sorozatnak, satirikus sajtótermékeknek. Minthogy ezek egyike sem íródott hexameterben, a cím a köznyelvben „Lúdas Matyi” lett. Így viszont sajátos jelentésmegkülönböztetés alakulhatott ki, a „Lúdas Matyi” immár kizárólag Fazekas Mihály munkájára érvényes.

Más kiindulási helyzetből, hasonló következtetéssel szolgálhat Gárdonyi Géza címadása. Két legsikeresebb regényének párhuzamos címtörténete van: Az egri csillagok és A láthatatlan ember első folyóirat-közlésük alkalmával még névelős alakban szerepeltek, a kötetközlésben már anélkül: *Egri csillagok*, *Láthatatlan ember*. Az utóbbi esetben megint fennáll a jelentésmegkülönböztetés lehetősége. A végleges cím nemcsak pontosabban utal az írói szándékra („Az embernek csak az arca ismerhető, de az arca nem ő. Ő az arca mögött van. Láthatatlan.”), de egyúttal elkülöníti Gárdonyi hun regényét H. G. Wells *A láthatatlan ember* című munkájától (eredeti címe: *The Invisible Man*), amely valóban egyetlen, önmagát észlelhetetlenné tevő személyről szól.

A címben az idézőjelnek is fontos szerepe lehet. Arany János az *Őszikék* ciklusának egyik legismertebb darabjára, *A tölgyek alatt* című versre (1877) ingerült és dilettáns válaszverset kapott. Erre ő is költeménnyel válaszolt 1878-ban, ami értelemszerűen kapta „*A tölgyek alatt*” címet. Szintén az *Őszikék*ben található, 1877. július 12-i keltezéssel, „*A hazáról*” című nyolcsoros is. Minthogy Arany az idézőjelet mindig teljességgel megbízhatóan használta, akár önmaga, akár más gondolatát hozta vissza, a gyanú némi filológiai utánjárással ezúttal is igazolható. Két héttel korábban, 1877. július 1-jén Tóth Kálmán a Pesti Naplóban jelentetett meg ilyen címmel verset, s ez adott alkalmat Aranyra arra, hogy többször megírt morális problémáját a szájas hazafiságról újra megfogalmazza, mintegy elmeditálva pályatársának a címben visszaidézett sorain.

A központozás gondolataiból

Az interpunkció jelentésmódosító fontosságáról latin és magyar példamondatokat minden literátus ember tud idézni. Friss példánk a szöveggondozás közelmúltjából való. Király Erzsébet az Irodalomismeret 1993. évi 1–2. szá-

mában számolt be a *Szigeti veszedelem* legutóbbi sajtó alá rendezésének tapasztalatairól: *Egy iskolai Zrínyi-szövegkiadás tanulságai*. Rögtön a hősköltemény I. énekének 2. szakaszában, a témamegjelölés során tanárt és diákot egyaránt zavart a két sor közötti vessző:

Fegyvert s vitézt éneklek, török hatalmát,
Ki meg merte várni Szulimán haragját.

Nem volt világos, hogy az „arma virumque cano” magyar változata után miért a „török hatalmát” emeli előre a költő, amit a következő sorban a „Szulimán haragját” fordulat amúgyis szépen hoz. Magyarázatul maradt a meglehetősen lapos közhely: Zrínyi ezen a közvetett módon is, az ellenfél fölértékelésével dédapja dicsőségét akarta kiemelni. A mostani írásjel-át helyezés megoldást kínál:

Fegyvert s vitézt éneklek, török hatalmát
Ki meg merte várni, Szulimán haragját.

A második vessző két irányban hat, a propozíció vélhetően eredeti értelmében ragyog föl.

Az írásjel, jelesül a vessző pótlása is lehet az emendálás feladata. Az *Egy gazdátlan csónak története* című Molnár Ferenc-kisregény egyik mondatából (az író *Műveinek* Franklin-kiadásában is) nyilvánvalóan és értelemzavaróan hiányzik a központosítás. A fiatal hősnő, Wald Piroska családjáról ez olvasható: „...ügyvéd volt az apja s a mamája egy nagy, nyúlánk, szőke asszony, aki a zsúrokon az ablakfüggöny mögül suttogott a fiatalemberekkel.” Nem mindegy, hová tesszük ki a hiányzó vesszőt. Ha ugyanis a „mamája” után, akkor mindkét szülő foglalkozása ügyvéd. Helyesen viszont: „...ügyvéd volt az apja, s a mamája egy nagy, nyúlánk, szőke asszony...” A mondat kulcsfontosságú a cselekményben: a sikeres, munkamániás apa fel sem merül a tragikus sorsú bakfis számára tanácsadó barátként, amikor anyjával kerül szerelmi konfliktushelyzetbe egy hírlapíró miatt – amint azt a mondat második fele egyébként sejteti is.

Petőfi eredeti szándéka szerint az *Egy estém otthon* „jó öreg kocsmáros” fordulata csak a kedves jelzőket halmozta apjára, *A boldog pestiek* című vers négyszer ismételt refrénje pedig („Mi boldog pestiek!”) egyértelműen a többes szám első személyt jelentette az egykorú olvasónak. Ma: a „jó öreg = nagyon öreg”, a „mi boldog = nagyon boldog”. Népszerű kiadásban tehát indokolt a vesszők kitétele: „jó, öreg kocsmáros” és „Mi, boldog pestiek!”

A központosítás változásával akkor is feladatként kell számot vetnünk a szöveggondozás során, ha az írásjelek egyébiránt a helyükön vannak. Az interpunkció érzelmkifejező szerepe halványodóban van, s az érvényes helyesírási szabályzat ezt a változást a maga ellentmondásosságában, felelősen rögzíti. A 148. pont így intézkedik: „...a közszavakat is nagybetűvel kezdjük minden szöveg, valamint – pont, kérdőjel, felkiáltójel és bizonyos esetekben kettőspont után – minden új mondat élén...” A példaszöveg Jókai Mór regényéből, az *Eppur si mouve*-ből való. Ugyanitt egy megengedő félmondat is található: „Az általános szabályoktól – stilisztikai okokból – csak a szépírók szoktak olykor eltérni.” A szövegbe ékelődést jelző írásjelekkel foglalkozók közül a 250. pont visszatér erre a kérdésre: „Érzelem kifejezésére – főleg régies vagy szépirodalmi jellegű szövegekben – a mondatba felkiáltójel vagy kérdőjel is beékelődhet. Az ilyen közbevetett felkiáltójel vagy kérdőjel után a mondat természetesen kisbetűvel folytatódik...” A példa itt Petőfitől van, a *Levél Arany Jánoshoz* két versmondata. A sajtó alá rendező, aki kb. századunk húszas-harmincas éveiiig mind prózában, mind versben tömegesen találkozott a felkiáltójel és a kérdőjel mondaton belüli alkalmazásával, nem tarthatja szerencsésnek a mai szabályzat szövegpéldáit:

A 148. pontban

„Mi volt a diákok vétsége? Hogyan védelmezték magukat? Milyen nagy dolgokat vágott oda a vaskalaposoknak Jenő? Hát Barkó hogy replikázott nekik tatárul, törökül, perzsául!”

A 250. pontban

„Meghaltál-e? vagy a kezedet görcs bántja, imádott / Jankóm?...”
„Most veszem észre, hohó! mind, amit mondtam, hazugság, / Csúnya hazugság volt.”

A példamondatok mintha azt sugallnák, hogy prózai szöveg esetén a mai helyesírási szabály érvényesül (felkiáltójel és kérdőjel utáni nagy kezdőbetű), míg versben inkább megőrizhető az archaizmus, a 250. pont példája alapján. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Az *Eppur si mouve* idézett lapjánál maradván: az első kötetkiadás, az 1872. évi szerint (I, 76) rögtön a fenti mondatok után, amelyek Jókainál is az idézett ortográfia szerint állnak (a „csittvári krónikáról” szólva), ellenpélda is akad: „A ki nem tudta is, hogy mi az a csittvári krónika? annyit tudott róla, hogy az egy tüzre-máglyára keresett drága könyv, melyben az ország minden elvesztett jussai vagynak megírva! melyet két diák, anno 1802-ben a nagy tüzből szabadított ki!” Ha a 148. pont szerint emendálunk, tehát a két jelölt helyen vesszőt alkalmazunk („...krónika, annyit...” és „...megírva, melyet...”) és a mondat végére pont

kerül – mint az 1965. évi kritikai kiadásban –, előttünk áll az igazi probléma. A mechanikusan alkalmazott helyesírási korszerűsítéssel eltűnhet egy érzelmi, indulati fokozat a szövegből; ugyanakkor az egy művön belül is nagyszámú előfordulás miatt az emendálás sem kerülhető el, mert a tömegesen megőrzött archaizmus határozottan riasztja a népszerű kiadás olvasóját, hiszen ő a 148. pont kötelező iskolai normáját ismeri, tanulta.

Ezen a ponton a sajtó alá rendezőnek kell döntenie, olykor sorozatban egyedi elbírálás alapján. A példaszöveg ezúttal Petőfi prózájából való, az *Úti levelek Kerényi Frigyeshez* VI. darabjából, amely a Júlia-szerelem alakulásáról és a költő eljegyzéséről számol be, tehát egy igencsak fontos, érzelmileg felfokozott élethelyzetről. Íme, a három mondat, háromféle emendálási lehetőség:

„Királyságomat egy lóért! kiáltja
III. Richard.”

„Dicső, dicső leány! téged kerestelek
ifjúságom kezdete óta.”

„...én nem olyan vagyok, amilyen-
nek látszom, amilyennek a világ lát-
ni akar! s ő mégis engemet válasz-
tott.”

„Királyságomat egy lóért! – kiáltja
III. Richard.”

„Dicső, dicső leány, téged kerestelek
ifjúságom kezdete óta!”

„...én nem olyan vagyok, amilyen-
nek látszom, amilyennek a világ lát-
ni akar! S ő mégis engemet válasz-
tott.”

Az eredmény az első és harmadik példában megnyugtató. A második esetben azonban csak megközelítő, mert az örvendező-magasztaló felkiáltás érzelmi feszültségére következő vallomás-kinyilatkoztatás biztos nyugalma óhatatlanul elvész, ha egyetlen mondatba vonjuk össze őket. Ezért itt is a szétválasztás látszik a jobb korszerűsítésnek: „Dicső, dicső leány! Téged kerestelek ifjúságom kezdete óta.” Kétségtelen, hogy a népszerű kiadások zöme ezt a szövegproblémát ma még áthidalja, az eredeti központosítás megtartásával. A megírás óta eltelt időszak növekedésével azonban ez egyre kevésbé tehető meg.

És akkor még nem is foglalkoztunk az egyes alkotók egyéni interpunkciós megoldásaival...

Verses szövegek textológiája

Az általános irányelv itt is egyetlen mondatba sűríthető: „Verses szövegek mai, népszerű kiadásakor – szemben a kritikai kiadások betűhív közlési gyakorlatával – minden olyan esetben mai helyesírással emendálhatunk, ha

ez a vers ritmusát és rímminőségét nem befolyásolja. Ellenkező esetben az eredeti szóalakok őrzendők meg.” Természetesen akkor is, ha a szedő vagy az olvasó ún. szépérzéke ezt szokatlannak érzi:

Lelkem gyűrű, egy acélgyűrű; de
Láthatsz benne drágaköveket.
(Petőfi Sándor: *Arcképemmel...*)

A megszorítás azonban újabb szöveggondozási feladatokat jelenthet.

Kezdjük mindjárt a ritmussal, azzal a korántsem egyszerű kérdéssel, hogyan skandálták a régi magyar metrikus verset. Az 1832. esztendő, a *Magyar helyesírás és szóragasztás főbb szabályainak* megjelenése e tekintetben még kevésbé korszakhatár, mint azt a prózánál tapasztaljuk. A mindig helyesen és korszerűen író Arany János a *Szondi két apródjában* (1856) is el-eljátszik a kettős ritmizálás adta költői lehetőségekkel: a ballada 4., 6. és 22. sorában kopja, a 14.-ben és a 46.-ban kopia, sőt az 5. sorban ifiu olvasható – mennyire tárgyhoz simul mindez, felidézve egyúttal a forrásul szolgáló törtéias énekek hangulatát is! Hogy valóban erről van szó, azt a vers első, még *A két apród* címet viselő, mindössze négysoros töredéke bizonyítja, amelynek utolsó sorában már együtt van a két megoldás: „Kopja tövén két szép ifiú.”

Nemcsak a történelmi személynevek ipszilonja fölött figyelmeztetett egykor a két pont a diftongus kerülésére: a Garaý három, a Fáý két szótagjára, ha történetesen versbe emelték őket. Ugyanígy még a XIX. század közepén is általánosan jelölték a Zeüsz alakkal, hogy itt az *eu* nem diftongizálható. Szabó G. Zoltán a Kölchsey kritikai kiadás verskötetének munkái során figyelt fel arra, hogy az *Ohajtás* (1813) disztichonjaiban még természetes módon váltakozik a kettős ütemezés; ez ma már a helyesírásban nem jelentkezik:

— u u | — — | — — | — — | — u u | — — |
Légyenek érzéseim, szentek, mint isteni lantnak
Zengzete, Thespiadák, Tempe virányi felett.
Éltemet esti homály kékellő leple borítsa,
— u u | — u u | — | — u u | — u u | —
Gyenge szerelmeimet védje viszontszerelem...

Noha már 1770-ben leírták, hogy az *a* határozott névelő és az *e* mutatónév más „közös (anceps)”, azaz rövid és hosszú szótagnak egyaránt ütemezhető, a kérdés a XIX. századelőz prozódiai vitáiban ismételten előkerült, a tényleges változás pedig csak jóval később lett ritmuskényszerből költői lehetőség.

Vörösmarty Mihály epigrammájában, a *Méhben* (1830) a határozott névelő mindkét ritmusértékben, az *e* pedig már rövid szótagként fordul elő:

— — | — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —
 Hulló harmatnak szeretője, s a harmatos ágé,
 — ∪ ∪ | — — | — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —
 Mézajakú, kis raj, nyugszom e rózsa megett.
 Engem az illatnak szédíte meg árja, csapongót,
 — — | — — | — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —
 S mellyet nem sejték, a tövis éle megölt.

(A második sorban a *mézajakú* ma már egybeírandó, a két jelző közötti és az értelmező utáni vesszőt pótoljuk, a negyedik sor *mellyet* alakja viszont nem emendálható.)

Fontos, olykor egyenesen ritmuskiegyenlítő szerep jutott a metrumban az indulatszavaknak. Az *ah*, az *oh* és a *hejh~hajh* egyaránt hosszú szótagnak számított; az ettől való eltérést a költők általában gondosan-pontosan jelölték, mint Vörösmarty 1831-ben:

Mit késel, o, lányka,
 E szívre omolni?
 (Vágy)

vagy Petőfi 1848-ban:

Odahagytad atyáid, o, nemzet, o, nép!
 (Forradalom)

(Az utóbbi versből egyébként két példa is idézhető arra, hogy az *oh* hosszú szótagot jelentett.) Ilyen esetekben nem lehet korszerűsíteni: a hajh~hejh nem rövidíthető tetszés szerint a ma bevett haj~hej alakra (magánhangzó előtt rövid lenne a szótag). Sőt: az *oh* esetében – éppen a ritmikai tévedések elkerülése érdekében – célszerű az *óh* alakra egységesíteni.

Nemcsak XVIII., de XIX. századi verses szövegek sajtó alá rendezésekor is jó tehát kéznél tartani Négyesy László könyvének, *A mértékes magyar verselés történetének* (Bp., 1892) táblázatát a vitatott, egykori prozódiai kérdésekről vagy Orosz László újabb keletű irodalomtörténeti füzetét *A magyar verstani eszmélkedés kezdeteiről* (Bp., 1980). Mi harmadikként Szentmártoni Szabó Géza alkalmi összeállítását használtuk (a szerző szívességéből), amelyet ő 1994-ben az MTA Irodalomtudományi Intézetében tartott textológiai

vitaülésre készített, amikor Balassi Bálint kétes hitelű verseiről értekezett. XVI. századi példáira XVIII–XIX. századiak rímelnék: a szöveghagyományban olykor évszázados gyakorlat testesült meg.

Ennek tudatában gyakran lehet szükség akár arra is, hogy a szöveg gondozója tájékozódni igyekezzék a korbeli köznyelvi kiejtés kérdésében. Kivált fontos ez rímhelyzetbe került szavak esetében. Arany János 1877. november 4-éről keltezte *Almanach 1878-ra* című versét; az Akadémia épp visszavonult főtthkára, kézbe véve utolsó ottani munkáját, az általa szerkesztett 1878-as évkönyvet, annak kalendárium-rovatát lapozgatta és elmerengett a számára szokatlan, új társadalmi szokások terjedésén. Ezek sorában említi az újévi üdvözetek küldését is:

S egy „szellemdús” játék (amelynek
Nem kellett nagy *heuréka*)
A pénz-pazarláshoz időd is
Ellopja: a „b. u. é. k.”

(Kiemelés az eredetiben – K. F.) Az újévi jókívánság ma – kiejtve – kétszótagos betűszó („buék”), a versben a szótagszám és a rímképlet alapján azonban a költő még hangonként ejtette, betűnként írta. A (tiszt) rím tehát: „héuréká” – „bé-u-é-ká”. Arany egyébként fölöttébb kedvelte, poétai játéknak tekintette az idegen szavak, nevek rímbe helyezését. Rímhelyzettel igazolható az a tény is, hogy Arany, Shakespeare, Burns, Moore magyar fordítója nem beszélt, csupán értette-olvasta az angol nyelvet. Az alábbi rímnek ugyanis csak így van értelme:

Egy szóba’ most ezen per
Kiengesztelve lőn:
Zeng édesen: *remember!*
Át téren és időn.
(*Wohl Janka emlékkönyvébe;*
kiemelés ismét az eredetiben.)

Szentmártoni Szabó Géza említett összeállítása „a latin vagy latinizált szavak régi magyarországi kiejtésé”-re is kitér. Példáit ezúttal szintén folytathatjuk a XVIII–XIX. századból. Bessenyei György drámájában, az *Ágis tragédiájában* (1772), amely Toldy Ferenc óta korszakhatár az irodalomtörténetben, semmi okunk a szereplők nevét nem az írásmód szerint ejteni, amint azt rímhelyzetük bizonyítja: Leónidás – hánykódás (Első játék, első jelenés), Ámfaressel – a zengéssel (hatodik jelenés), Ágézilaussal – a trónussal (Második játék,

első jelenés), Ágistúl – igen dúl (Harmadik játék, második jelenés). Hogy az *s* nem *z* vagy (latinosan) *sz* hangot jelölt, hanem valóban *s*-nek, illetve *zs*-nek kellett ejteni (és ma sem emendálható latinosra), azt Kölcsey Ferenc a *Vanitas* (1823) is igazolta:

És ti bölcsek, mit hozátok
Ami volna szép *s jeles?*
Mámor bírta koponyátok,
Plato *s* Aristoteles.

A Czuczor–Fogarasi szótárban, az 1867-ben megjelent IV. kötetben ennek megfelelően a Mózes név még a Mózsés alá utalózva szerepelt. Amikor Arany János a *Bolond Istók* II. énekében (1873) decemberi színészepizódjára (1836) emlékezik, és a kollégiumot, amelyet elhagyott, „»Pallás'« vén laktanyájának” nevezi, Losontzi István *Hármas kis tükör* című verses országismerető könyvére utalt vissza; ennek első kiadása éppen egy évszázaddal korábban, 1773-ban jelent meg. Benne ez olvasható:

Debrecent is láthadd szép iskolájával,
Hol lakik a *Pallás*, gyászos táborával.

Minthogy a „Mondjad, hogy Pallashoz készülök indulni” sor már a Csákydaloskönyvben is szerepel, feltételezhetően hasonló olvasattal, a költő itt több évszázados kiejtési hagyományt rögzített, amelyet a népszerű szövegiadásokban is figyelembe kell vennünk. Ellenpéldaként Vörösmarty Mihály IV. ódája hozható fel (1817/18-ból), melyben barátjának a székesfehérvári cisztercita gimnáziumban töltött éveket idézte fel:

Még egy váras ölen izzadozánk együtt
Pallasz mennyei lánczain.

Úgy tűnik, határozott felekezeti különbség is észlelhető.

A rímminőség szabta megőrzés szép példáit lehet XIX. századi lírikusainktól idézni. Az *Ivás közben* című Petőfi-helyzetdalt (1844) az ittasság benyomását groteszk rímelés erősíti. A 31–34. sorban például így:

Tyhű, látjátok, ott az könnyen
Megesik,
Mert a katonai pálya
Fene sik;...

A „sik” itt (amint azt a kritikai kiadás meg is jegyzi) „síkos”-at jelent, a magánhangzó azonban a rím megőrzése céljával röviden tartandó. Hasonló a helyzet a *Toldi* egyik legszebb hasonlatában (IV. ének, 22. versszak):

De azért nem hal meg, csak olyaténképen[,]
Mint midőn az ember elrejtezik mélyen...

Az emendálás elfogadható viszont az olyan (ritkább) esetekben, amikor a rímhívó és a rím együtt változott mai helyesírásunkban. A *Magányban* című Arany-versből idézünk:

Csüggedve olykor hagyja lomha gépűl > gépül
Magát sodorni az ember fia:
De majd, ha eszmél s öntudatra épűl > épül
Feltűnik egy magasb harmónia.

A szöveggondozás során a köznyelvből már régen kiavult problémákkal is foglalkoznunk kell. Az aposztróf használata (a névelő, kötőszó rövidülésekor, valamint a birtokos személyrag és a tárgyrag jelöletlensége esetén) már a múlt század közepén eltűnőben volt. Ritka, megmaradt versbeli eseteire ezért különös gonddal ügyelünk, akár ragcsonkulást, akár hangzó- vagy szótagkivetést jelölnek. Arany János például élete végéig használta ezt a lehetőséget – hol komolyan, hol játékosan. Legutolsó verseiben is találunk idevonható (és az emendáláskor megőrzendő) példákat:

Az ember addig hurú't, [ige]
Míg egyszer megmurút [oláh szó]

És a vélhetően végső strófa, az 1882. március 2-áról keletkezett *Sejtelem* 1–2. sorában:

Életem hatvanhatodik évébe'
Köt engemet a jó Isten kévébe...

Arany nyelvi alkotóképzelete és merészsége, kivált az *Őszikék*ben, ennél izgalmasabb eseteket is produkált. A *Rangos koldus* 32. sora így festett:

Hogy' fogadd el? nem tudod.

A *Hogy'*? itt *Hogyan'*-t jelent, az aposztróf elhagyása veszélyezteti a sor helyes értését és hanglejtését. Az emendálást itt bizony rossz lelkiismerettel hajtjuk végre, miközben a kérdőjel utáni nagy kezdőbetűt gond nélkül ja-

vítjuk. A *Vörös Rébék* című ballada 75. sorában az aposztróf több szótagot ránt össze:

Varju mind' kíséri: „kár!...”

A *mind'* jelentése itt *mindegyre, mindig, mindétig*, az elízió teljesen egyéni; aposztrófja megőrzendő ma is, miközben a *Varju* szintén eredeti formájában marad, a *Kár!* nagy kezdőbetűjét pedig emendáljuk.

Drámaszövegek textológiájáról

Noha a közlésre szánt drámaszövegek megválasztásánál is érvényes az „utolsó kéz” elve, célszerű felkutatni (ha ez lehetséges) a színpadi ősbemutató példányát. Általában a kiadott szöveg a terjedelmesebb, hiszen nem tünteti fel még a színrevitel során óhatatlan húzásokat, törléseket. Ritkábban, de előfordul, hogy a színpadi textus a teljesebb. Az első magyar népszínmű, Szigligeti Ede *Szökött katonája* (1843) az éppen folyó országgyűléshez intézte zárómondatait Völgyi ezredes szavaival: [„A törvényalkotó nemesség tanulja becsülni és szeretni rokonilag azon osztályt, mely most vagyonnal és vérével leginkább áldozik a hazának, a honvédelemre pedig hozzon olyan törvényt, hogy minél kevesebb szökött katona legyen!”] A nyomtatásban még meg nem jelent szövegrész pótlása mindenképpen indokolt – akár az általunk használt jelöléssel is.

A drámaszöveg mindig adott helyzetben, színpadi szituációban hangzik el, és ezt feltétlenül figyelembe kell venni a sajtó alá rendezés során. Madách Imre *Az ember tragédiája* VI., római színének orgia-jelenetében Hippia és Cluvia „kéchölgyek”-kel egymással versengő dalt énekeltet; a refréneket a dőzsölő társaság visszhangozza. Természetesen ezt csak akkor teheti, ha a dallamot és a szöveget egyszer már hallotta. Madách ennek fontosságát a kézirat átolvasásakor felismerte, és a folyamatosan írt dalszöveg elé a megfelelő helyeken odaírta a „(mind)” utasítást. Az első kiadást gondozó Arany figyelmét ez elkerülte, így Hippia dalának refrénjét („S a mámor, az édes mámor, / Mint horpadt sírokat a nap, / Létünk megaranyozza”) a kórus nem ismételte, Cluvia énekében viszont akkor is fűjták a visszatérő sorokat („Örülünk, okosabb világ van, / Örülünk, hogy mi élünk abban”), amikor az még szólóban sem hangzott el. A hiba több mint száz kiadást ért meg...

A drámaszövegek gondozása szorosan összefügg a tipográfiával; hiszen a három összetevő – a szereplők megnevezése, a szerzői utasítások rendszere és a voltaképpen dialógus/monológ – egymástól markánsan különítendő el. Az utóbbi gondozása aszerint történik, prózai vagy verses-e. A szerzői

utasítások azonban a verses drámákban is prózaszöveggént emendálhatók. A verses dialógusok egy-egy sora, erős feszültségű jelenetekben, olykor több szereplő között oszlik meg, ezért javasolható megoldás ennek pontos vezetésére – népszerű kiadásban is – a textus ötsoronkénti számozása. A kritikai kiadások ezt általában felvonásonként újakezdik, mert a szövegváltozatok hivatkozása így egyszerűbb – népszerű edíciókban a sorszámozás akár folyamatos is lehet. Így megtudhatjuk, hogy a *Bánk bán* 2661, a *Csongor és Tünde* 3672, a *Tragédia* 4117 verssorból áll. Ezek korántsem öncélú számadatok, hanem a műhelymunka adalékai az irodalomtörténet számára. A gondos írói elképzelések bizonyítéka például, hogy Vörösmarty a ponyvára szánt *Csongor és Tünde* terjedelmét az „Előfizetési jelentés”-ben megnevezett minta, az Árgirus-história kb. négyszeresére tervezte; ára pedig a még elfogadható 1 pengőforint lett, a ponyvahistóriáénak kb. ötszöröse. A *Tragédia* esetében egyenesen nélkülözhetetlen a sorszámozás. Már az első, 1861. évi kiadásból „eltűnt” két sor a IX., a párizsi színből, holott benne voltak a kéziratban, sőt Arany sem kifogásolta őket a sajtó alá rendezés során, s nincs nyoma cenzurális beavatkozásnak sem. Ádám-Danton mondja bevezető tirádájában: „Nem gondolok nevemmel, légyen átkos” (2141. sor), majd a Márkival folytatott párbeszédben, a helyzetre utalva, megjegyzi: „E guillotine is szinte hallgatózik.” (2215. sor) De hozhatnánk példákat „vándorló” sorokról is, amelyek – sorszámozás híján – értelmetlenné torzították a római szín vagy az úrjelenet egy-egy részletét.

Az elmondottakat – a drámaszöveg összetevőinek megkülönböztetéséről, a lépcsőzetes sorok számozásának szükségességéről – együttesen is szemlélteti szövegpéldánk, a *Bánk bán* III. felvonásából.

- | | | | |
|-----|-------------------|----------|----------------|
| 751 | (Kívül az ŐR): | Ki vagy? | |
| | SZÓZAT: | | Szabad magyar. |
| | AZ ŐR: | | Mi jelszavad? |
| 752 | SZÓZAT: | Melinda. | |
| | PETÚR: | Jön. | |
| | BÉKÉTELENEK: | Ki az? | |
| | SIMON: | Melinda? | |
| | BÁNK BÁN (belép): | | Bánk. |

*

A vázolt szövegtani problémák sora, a példatár még hosszan folytatható. Akit pedig ennyi sem tudott meggyőzni arról, hogy a klasszikusok népszerű kiadásának szöveggondozása nem méltatlan robotmunka, hanem vérbeli irodalomtörténészt kívánó feladat, annak a számára felidézzük József Attila 1937 első feléből származó, kétsoros, interpunkció nélküli töredékének esetét:

És ámulok
hogy elmulok

Az 1952. és az 1955. évi összkiadásokban „Én ámulok” állt – hallhatunk-olvashattunk is eleget, elmélyült elemzéseket a veszélyeztetett személyiség védekező, kompenzáló hajlamáról, a költői öntudatról stb. Azután jött Stoll Béla – és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött kéziratról elolvasta és kiadta a helyes szöveget: „És ámulok...”

A megfelelő szöveggondozás mindenféle olvasmányélmény, értelmezés, magyarázat nélkülözhetetlen előfeltétele.*

* A tanulmányban szereplő vitatott példák és megoldások mindegyike létező kiadásból származik. Kiadót, sajtó alá rendezőt és évszámot azonban nem adtunk meg; nem a körülmények, hanem a jelenség a lényeges.

Mezey Lászlóra emlékezve

1984-ben halt meg vasúti baleset következtében, hatvanhat éves volt ekkor. Munkásságának tüzetes megmérése még várat magára. Nagy kár. Tanulmányait csak lapozgatva is kitűnik, hogy *Horváth János*, *Hajnal István* és *Szekfü Gyula* tanítványaként művelődési múltunk sokoldalú kutatója volt. A mediavisztika számtalan ágát művelte a kodikológia, a paleográfia, a diplomatika, a teológia, a jogtörténet, a liturgiátörténet, az egyház- és intézménytörténet széleskörű ismeretével. Munkásságát két központhoz lehet rendezni. Az egyik: mai műveltségünk gyökereinek kutatása a korai feudalizmus századaiban. A másik: textológiai és kodikológiai vizsgálatai során az 1526 előtti könyvanyag és szövegmélekek feltárása.

Műveinek bibliográfiája tükrözi,¹ hogy tudományos pályáját végigkísérte az európai és magyarországi irodalmi műveltség és művelődési kapcsolatok számos kérdése. Hadd utaljak arra, hogy több tanulmányában és könyvében mutatta be a magyarországi irodalmi műveltség elindulását. Bemutatta, miként bontakozott ki a fejlődés az Árpád-kor végének népi, vallásos mozgalmából. Több írásában foglalkozott az *Ómagyar Mária-siralommal* és a Margit-legenda eredetkérdésével. Bebizonyította, hogy a Mária-siralom a női hallgatóság számára készült a középkori laikus nőmozgalmat, a beginizmust jellemző tartalommal.² Fényt derített az *Ómagyar Mária-siralom* és a Margit-legenda európai összefüggéseire.³ Kutatási eredményeit *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén* című művében foglalta össze (Bp., 1955).

A magyar írásbeli kultúra kezdeteinek és kultúrahordozóinak körét továbbfejlesztve új területeket tárt fel: elsősorban a latinul tanuló deákok szerepét nemzeti műveltségünk megalapozásában. *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata* című monográfiájában (Bp., 1979) kibontakozott egy társadalmi réteg, a latin nyelvű deákság képe, mely Szent István korától kezdve szolgálta a magyar társadalom írás iránti igényét a jogszolgáltatástól az irodalomig. Kimutatta a deákság kapcsolatait a korabeli Európa intézményeivel, iskoláival, az úgynevezett antik örökséggel. Tág látóhatárral tekintette át az európai műveltség egész területét az antik Róma utolsó századaitól kezdve a XIV. század végéig. Európai szemléje Bizáncot is magába foglalta, igen alaposan felmérve a magyar szellemi élet korai

századaira gyakorolt görög hatásokat. Az analógiákat a gyér magyar adatokkal egyeztetve rekonstruálta. Kutatásainak súlyát az írástörténetre helyezte. Kardos Tibor kiemelte a deákságot létrehozó intézmények, szervezetek, az iskolai oktatás pontos leírását és elemzését. „A deákságnak mint szorosan vett egyházi és világi írástudó rétegének megjelenését úttörő módon ábrázolta. A különféle oklevelek írástörténeti és stilisztikai elemzése e tudományágnak Hajnal István tanítványához méltó teljesítménye.”⁴

Nem kisebb értéket képvisel kodikológiai munkássága, a magyar középkor könyvanyagának kutatása. Tudományos munkássága 1944-ben *A devotio moderna és kódexirodalmunk* című értekezésével indult, ezzel nyert egyetemi doktori fokozatot. Később Mátrai László felfigyelt rá, mikor *Szent István XIII. századi Verses históriája* című tanulmányához⁵ a budapesti Egyetemi Könyvtár két latin kódexét használta,⁶ és a salgótarjáni tanárt munkatársává fogadta. 1947-től 1954-ig a könyvtár kéziratárában dolgozott. 1952-től a kéziratár vezetője volt. A könyvtárban alkalmas tudományos környezetbe került. Valójában itt lett a kodikológia mestere.

A budapesti Egyetemi Könyvtár gazdag középkori anyagát számon tartotta ugyan a hazai és külföldi mediavisztika, használatát azonban megnehezítette az a körülmény, hogy a gyűjteménynek nem volt modern katalógusa. A Szilágyi Sándor szerkesztésében megjelent katalóguskötetek,⁷ bár korukban tiszteletet ébresztettek, de több mint fél évszázad múltán már csak jobb híján elégitették ki az igényeket. A szintén tekintélyes számú latin kódexszel rendelkező Országos Széchényi Könyvtár már 1940-ben közzétette állományának a korszerű igényekhez mért részletes jegyzékét.⁸ A budapesti Egyetemi Könyvtár a hatvanas évek elejéig adós volt ezzel. A könyvtár latin kódexeinek új, tudományosan pontos katalógusának elkészítése Mezey Lászlóra várt. És ő ezt a feladatot személyes ügyének is tekintette.

A munkához szükséges felkészültségéről tanúskodik *Problémák és megoldások a kódexkutatásban* című tanulmánya.⁹ A kódex-kutatás eszközeinek gyakorlati alkalmazására mutatott be egy példát a betű és a tartalom vallomásának viszonyairól. „Írás és szöveg: e két pillérre épül fel egy kódex meghatározása. Írásmód és tartalom kölcsönös viszonyának vizsgálata juttathat egy kódex korát, származását illetőleg valamennyire megnyugtató eredményhez. A paleográfia, mely az írást veszi szemügyre, a történelmi kutatás, amely a szöveg, a tartalom keletkezésének és változásainak körülményeit vizsgálja, egyaránt nélkülözhetetlenek abban a munkában, amit egy kódex helyének megjelölése időben és térben, a datálás és lokalizálás jelent.”¹⁰ Ezeket a kritériumokat alkalmazta, mikor a budapesti Egyetemi Könyvtár 132 latin kódexének katalógusát készítette. A katalógust az első szótól az utolsóig

latin nyelven írta. Minden egyes kódex leírásában egységes elveket követett, egységes felépítést valósított meg: a kódex kéziratári jelzete; keletkezési ideje és a datálást szolgáló adatai; könyvészeti adatai; paleográfiai típusa; írástűkre (egy hasáb vagy több); a díszítések sajátosságai, színei: a másoló személyek, vagy a beíró kezek száma; provenienciája; a possessor vagy possessorok; végül részletes bontásban ismertette a kódex tartalmát. Több helyen bibliográfiai fejezetet is beépített, de nem törekedett a magyar szakirodalom teljes kiaknázására. A katalógusban feldolgozott anyag használatát többféle mutatóval egészítette ki. Azt hiszem, el lehet mondani, hogy jobb kódexkatalógus azóta sem jelent meg.¹¹

Nem tudok minden személyesség nélkül szólni arról, hogy könyvtári esztendőim alatt a kéziratár munkatársaként figyelemmel kísérhettem munkáját. Tanúja voltam annak, hogy a katalógus elkészítése az alkotó munka örömét jelentette számára. Megragadott, ahogy lobogó heve egyesült hűvös módszerével. Jórészt neki köszönhetem ismereteimet a kéziratár tanári kutatósobájában, a páncélszekrényben őrzött felbecsülhetetlen értékekről, a Corvinákról, amelyek 1877-ben érkeztek haza Konstantinápolyból. Emlékszem élményszerű magyarázataira munkája közben. A *Tacitus-kódexből*¹² szinte megelevenedett a kódex tulajdonosa, Vitéz János, pedig csak egy saját kezű bejegyzésével, nevének feltüntetésével szerepelt. Vagy, váratlan gyöngyszem: a *Curtius Rufus Nagy Sándor tetteiről* szóló kódexben,¹³ amely Beatrix királynő kódexe volt, az előzéklapon a furcsa jelek, egy titkosírás betűi. Talán a magyar történelemnek egy eddig ismeretlen epizódját őrizték meg? Ő fejtette meg *Gerézd*i Rabánnal és *Orosz* Gáborral. És közben sokfelé biztatott. Mivel fontosnak tartotta, hogy a kódexkatalógusban feltüntesse a papírkódexek vízjeleit, engem bízott meg az elkészítéssel. A műben ez csupán egy morzsa, de tartalmas stúdium volt, hozzásegített a bizonytalan eredetű kódexek származásának pontosabb meghatározásához.¹⁴

Az 1526 előtti szövegemlékek utáni nyomozása is a budapesti Egyetemi Könyvtárban kezdődött. Itt bukkant rá egy kicsiny könyvre,¹⁵ amelynek kötéstábláját pergamen borította. A pergamen lefejtése után a szöveg insularis írása, szövegtörténeti, szövegkritikai vizsgálata nyomra vezette: egy korai karoling kódextöredéket fedezett fel, *Beda Venerabilis* versének töredékét.¹⁶

Ez a felfedezés ösztönözte arra az értékmentésre, amely negyedszázadon át mintegy misszió volt számára. Minden pergamendarabka könyvtáblákban, iratborítóként, bordacsíkokon, könyvkötések tömítőanyagában, akár épen, akár tépedten vagy sérülten a könyvnyomtatás után elpusztult kódexek képviselője. Alkalmas arra, hogy vallomást tegyen középkorunk művelődését tápláló, formáló áramlatokról, műfajokról, szerzőkről, egykor virágzó

könyv- és íráskultúráinkról. Életre keltésük módszerét a régészéhez hasonlította, aki a funkció ismeretében egy földből előkerült csekély töredék alapján is helyre tudja állítani az épülettag megközelítő képét, sőt modelljét is. A fragmentum-kutatást az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya Könyvtörténeti és Bibliográfiai Munkabizottságának keretében szervezte. 1970-től mint egyetemi és Eötvös-kollégiumi tanár erre készítette fel hallgatóit, későbbi munkatársait. A kutatás 1974-ben kezdődött a budapesti Egyetemi Könyvtárban, ahol a raktári anyagból kigyűjtött töredékőrző könyvekről lefejtették a pergament és restaurálták. Ezt követte a tartalmi feldolgozás. A forrásanyag-feltárás szervezési és kutatási módszereiről 1978-ban számolt be az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményeiben.¹⁷ Néhány példán bemutatta a tartalmi vizsgálat problémáit és a megoldás módszereinek néhány szempontját. A budapesti Egyetemi Könyvtárból előkerült háromszáz töredék latin nyelvű katalógusa 1983-ban jelent meg.¹⁸ A munkát egy teljes képet nyújtó sorozat első kötetének szánta. De az utolsó lett, amire még ő ügyelt. A további kötetek már nélküle készülnek.

Mire lehet emlékezni még?

Talán életútjának arra a boldog pillanatára, amikor 1968 nyarán a leuveni egyetemi könyvtár kéziratárában kezébe vehetett egy rózsaszín bőrkötéses fatáblák közé zárt kódexet, benne a magyar líra kincsével, az *Ómagyar Mária-siralommal*. Opponenseinek válaszolva akadémiai doktori disszertációja megvédésén felidézte ezeket a pillanatok: „Felvonultak előttem a kódex lapjain az utolsó Árpádok kancelláriájának különböző írásstílusával írt kollációk és nyomon követtem a Siralmat beíró kéz tiszta és gyakorlott levélírását. Már írtam arról, hogy kik számára költötték át magyarra Geoffroy de Breuteuill Planctusát. E megállapításomhoz a kódex olvasása újabb érveket szolgáltatott. De bizonyossá tették a löveni napok azt is, hogy e csodálatos lírai alkotással egyetemet járt, kancelláriai klerikus ajándékozta meg az akkor még csak eljövendő magyar irodalmat. A kódexünket őrző városban egymástól nem messze áll az Universitas Lovaniensis és a beginák udvara. Az annak idején általam bemutatott hazai penitensek egyszerű buzgósága és a clerici domini regis – a király úr deákjainak európai universitásokon nevelt deákossága együtt indította máig tartó útjára Magyarország deáki történetét is, a magunk nyelvén szóló literaturát.”¹⁹

Azt még megérte, hogy az Országos Széchényi Könyvtár 1982-ben flamand vonatkozású ősnymtatványok és kéziratok gyűjtemények cseréje ellenében megszerezte az *Ómagyar Mária-siralom* megörökítő *Leuveni kódexet*.

- 1 Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Mezey László, összeáll. MADAS Edit és SARBAK Gábor, Bp., 1988. Mezey László munkásságának bibliográfiájával.
- 2 TARNÓC Márton, Mezey László, It 1985, 535.
- 3 BORZSÁK István, Mezey László, ItK 1985, 264.
- 4 Kézirat. MTAK Levéltár.
- 5 Megjelent: Magyar századok. Irodalmi műveltségünk történetéhez, Bp., 1948, 41–51.
- 6 Cod. lat. 67. Breviarium Praemonstratense; Cod. Lat. 104. Breviarium Strigoniense.
- 7 SZILÁGYI Sándor, A budapesti m. kir. Egyetemi Könyvtár codexeinek címjegyzéke, Bp., 1881; SZILÁGYI Sándor, A budapesti m. kir. Egyetemi Könyvtár kéziratának címjegyzéke, 1–2. k., Bp., 1889.
- 8 BARTONIEK Emma, Codices latini medii aevi., Bp., 1940.
- 9 Az Orsz. Széchényi Könyvtár évkönyve – 1960, Bp., 1962, 159–165.
- 10 Uo., 159.
- 11 Codices latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis quos recensuit Ladislaus Mezey. Accedunt tabulae quae scripturas sub datis exaratas et aliae quae signa chartarum exhibent quas posteriores collegit et notis auxit Agnes Bolgár, Bp., 1961.
- 12 Cod. lat. 9.
- 13 Cod. lat. 4.
- 14 KENYERESNÉ BOLGÁR Ágnes, Proveniencia és vizsgálkutatás (A „mérleg” az Egyetemi Könyvtár papírkódexeiben), Bp., 1962.
- 15 Mirabilia urbis Romae, Venetiis, 1527.
- 16 A budapesti Egyetemi Könyvtár VIII. századi Beda-töredéke, Magyar Könyvszemle, 1962, 1. sz., 18–24.
- 17 Fragmenta Codicum. Egy új forrásterület feltárása (1974. január–1975. július), MTA I. Oszt. Közl., 1978, 65–90.
- 18 Fragmenta latina codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestinensis. Recensuit Ladislaus Mezey cum sociis in opere Adriana Fodor, Editha Madas, Tünde Wehli, Josepho Török, Paulo Timkovics, Gabriele Sarbak, Zoltano Falvy, Petro Erdő, Bp.–Wiesbaden, 1983, 1988.
- 19 Kézirat K. B. Á. tulajdonában.

A barokk szellemiség és stílus szellemtörténeti háttéréhez*

A reneszánsz- és barokk-kutatás az utolsó negyedszázad során jelentősen elmélyült és kiszélesedett. Az európai kutatásba bekapcsolódott – Klaniczay Tibor vezetésével – fiatal magyar irodalomtörténészek egy csoportja is. *Pallas magyar ivadékai* című tanulmánygyűjteményében (Szépirodalmi, Bp., 1985) Klaniczay összegezi e kutatást, jelezve, hogy újabban több szemponttal gazdagították, árnyalták H. Wölfflin (*Renaissance und Barock* című munkájában kifejtett) nézetét, amely főleg (csaknem kizárólag) stílusjegyekre figyelt, és a reneszánsz-barokkot művészeti stílusként értelmezte, határozta meg, különítette el. A német stílus- és szellemtörténeti értelmezés módosult: előbb Ernst Robert Curtius és Claude Gilbert Dubois még több szempontból Wölfflinre emlékeztető teóriái hoztak újat. Bár Curtius egyoldalúan a „klasszicizmust” emelte normává, miként Lukács György a maga sajátos „realizmusát” – márpedig az ilyen „dogmatikus” nézetek nem alkalmasak a teljes valóság árnyalt értelmezésére.

A stílustörténetből aztán kinőtt a szociológiai megközelítés, amelynek egyik fő képviselője a magyar származású Hauser Arnold. Hauser a korábbi stílustörténeti kutatásokat (nevezetesen H. Wölfflin teóriáját) bírálja, kiegészíti a társadalomtörténeti szempont integrálásával. Nem veti el teljesen a szellemtörténetet, így Wölfflin elméletét sem, de hangsúlyozza: „Wölfflin módszere szociológiai szemlélet híján történetietlen dogmatizmushoz, a történelem merőben önkényes értelmezéséhez vezet. A hellenista, a késő középkori, az impresszionista és voltaképpen »barokk művészeteknek« valójában csak annyi közös vonásuk van, amennyi rokonságot mutat társadalmi talajuk. De mégha a klasszicizmus és barokk egymásra következése általános törvényszerűségre utalana is, akkor sem lehetne immansens, azaz merőben formai okokkal megmagyarázni, miért halad a fejlődés egy adott időpontban a kötötől a szabad felé, és nem megfordítva a még kötöttebb felé. A fejlődésnek nincs úgynevezett »tetőpontja«; akkor ér csúcsára, akkor áll be a fordulat, amikor az általános történeti, azaz társadalmi, gazdasági, politikai

* Elhangzott *Az iskoladráma és a barokk* című konferencián Egerben, 1994. szeptember 1-jén.

viszonyok fejlődésének tendenciája megváltozik. A stílusváltásnak mindig külső okai vannak, belülről nem magyarázható meg. Wölfflin legtöbb kategóriája nem alkalmazható a barokk korszak klasszicista művészetére.”¹

Klaniczayval elismerjük Hauser érdemeit, ugyanakkor hangsúlyozzuk az újabb nemzetközi (főleg francia és német) kutatások nyomán, hogy túl a stíláriis-formai elemeken, de túl a szociológiai szempontokon is, az egyes korszakok meghatározásánál döntő a művekben kifejezésre jutó gondolkodás, az eszmék, a mentalitás.² Vagyis az eszmetörténeti, ideológiai, *filozófia- és teológiatörténeti* (sőt egyháztörténeti) megfontolásoknak elsőrendű helyet kell biztosítanunk itt Közép-Európában is, a „dogmatikus” és torzító marxista szemlélet után, ha a barokk irodalmat, nevezetesen a jezsuita iskoladrámákat helyesen akarjuk értelmezni.³

Ez annál is inkább áll a jezsuita iskoladrámákra (jobban, mint „benszült” magyar irodalmi alkotásokra), mivel a jezsuita lelkeség és a trentói zsinat után Európa-szerte kibontakozó egyházi megújódás (vele egy bizonyos ellen-reformációs és triumfalista szellem) ihlette őket, ami valóban katolikus, vagyis egyetemes, nemzetközi volt, mégha a magyar barokk nemzeti sajátosságai nyilvánvalók is (vö. Szekfű, pl. Regnum Marianum eszméje).

A következőkben néhány filozófiai megfontolással szeretnék hozzájárulni a „barokk” kor meghatározásához.

Michel Foucault kezdeti, „strukturalista” korszakában, *Les mots et les choses* című könyvében megkísérelte azt, hogy felvázolja a humán tudományok „archeológiáját”, vagy ha úgy tetszik: a megismerés geneziséét. Egyben érdekes megfigyeléseket tett a reneszánsz, a barokk, a 19. század és a 20. század szellemtörténeti jellegzetességeivel kapcsolatban. Mintegy rekonstruálja az európai gondolkodást a reneszánsztól napjainkig.⁴

Foucault módszerének kulcsfogalma az „*episztémé*”. Ismeretelméleti séma, történelmi *a priori* ez, amely egy adott kor tudásának, kultúrájának alapstruktúráját jellemzi. „Ha valaki arra vállalkozik – írja Foucault –, hogy magának a tudásnak archeológiáját elemezze, akkor nem a híres vitákat kell vezérfonalul választania, [...] (hanem) a gondolkodás általános rendszerét kell rekonstruálnia, melynek hálózata, a maga pozitívításában lehetővé teszi a szimultán és látszólag ellentétes vélemények játékát. Ez a hálózat az, amely meghatározza egy vita vagy egy probléma lehetőségét, ez az, ami a tudás történetiségének hordozója.”

Az *episztémé* tehát úgy funkcionál, mint egy „történelmi *a priori*”. Ez lenne az első megközelítés. Az *episztémé* szemiológiát takar: ez nem más, mint egy adott kor ismereteinek és technikájának együttese, amely lehetővé teszi

a jelek megkülönböztetését. (A hermeneutika viszont értelmet, „megszólaltatja” a jeleket.) Az episztémé a tudás új fázisai szerint változik; változik a szemiológiai konstelláció is, tehát maga a tudásfokot jellemző jeltípus, amely a jelölő és a jelölt kapcsolatát megszabja. Foucault a reneszánsz óta napjainkig terjedő európai „tudásban” hármat különböztet meg: a reneszánsz, a „klasszikus” 17–18. század és a 19. század korszakait Foucault „az ember századának” nevezi; ma új episztémé van kialakulóban – éppen a strukturalizmus tudatosítja ezt –; az „ember halálát” jelző új tudás véget vet a múlt századi antropologizmusnak és hisztoricizmusnak.

Foucault sokszor mélyreható és egészen új meglátásokat nyújtó elemzései rekonstruálják a nyugati tudást a jelzett szakaszokban. A reneszánszt a hasonlóság (*similitude*), a „klasszikus” századokat a „reprezentáció” (ábrázolás), a múlt századi episztémét az „alap” (*fondement*) keresése jellemzi.

Nézzük meg közelebbről a klasszikus kort, amelyet „barokknak” is neveznek. *Représenter* = ábrázolni, ezzel a szóval jelöli tehát Foucault a korszak episztéméjét, szemben a reneszánszsal, amikor is a hasonlóság (*similitude*) volt a jellegzetes alapvonás. Don Quijote példáját hozza fel, aki hiába keresi a hasonlóságot: most már megszűnt a hasonlóságok és a jelek összhangja; a hasonlóság lázalom vagy vízió lesz; a dolgok már nem azok, amik valójában (önazonosságuk ironikus), a szavak tartalom nélkül bolyonganak, nem jelölik többé a dolgokat. „A mágia, amely lehetővé tette a világ (értelmének) kibogozását, felfedve a jelek alatt a titkos hasonlóságokat, most már csak arra szolgál, hogy őrjöngő módon megmagyarázza, miért kiábrándítóak mindig az analógiák. A tudás, amely mint egyetlen szöveget olvasta a természetet, fantazmagóriára van utalva: a kötetek megsárgult lapjain olvasható írásoknak, a nyelv jeleinek nincs több értékük, mint az a sovány fikció, amit ábrázolnak. Az írás és a dolgok többé nem hasonlítanak egymáshoz” (Foucault, *i. m.*, 62).

Új korszak van tehát kialakulóban, ahol nem a hasonlóság, hanem az azonosságok és különbözőségek viszonyának kérdése lesz a döntő. „A XVII. század elején, abban a korszakban, amelyet joggal vagy jogtalanul *barokknak* neveztek, a gondolkodás már nem a hasonlóság területén mozog. A hasonlóság többé már nem a tudás formája, hanem inkább alkalom a tévedésre, veszély, amelynek az ember akkor teszi ki magát, amikor nem vizsgálja meg a zűrzavar rosszul megvilágított helyét.” Foucault itt egy jellemző descartes-i szöveget idéz, majd így folytatja: „A hasonló korszaka lezárul (önmagára csukódik). Nem hagy mást maga után, mint játékokat. Olyan játékokat, amelyeknek elbűvölő ereje a hasonlóság és az illúzió új rokonsága folytán növekszik. Mindenütt kirajzolódnak a hasonlóság rémképei, de az emberek

tudatában vannak annak, hogy ezek rémképek. Ez a szemellenző, a komikus illúzió, a színház kiváltságos ideje; azé a színházé, amely megkettőződik és színházat ábrázol, ez a quiproquo (személycsere), illetve az álmok és a látomás ideje; ez a félrevezető értelem ideje; ez az az idő, amikor a metaforák, a hasonlatok és az allegóriák határozzák meg a nyelv poétikai terét. És eme ténynél fogva a XVI. századi tudás úgy él az emlékezetben, mint a kevert, szabályok nélküli ismeret ideje, amikor a világ minden dolgát össze lehetett vetni (harmonizálni) a tapasztalatok, a hagyományok és a hiedelmek véletlenei kapcsán. Ezentúl már felejtik a hasonlóság szigorú és kényszerítő szép alakzatait” (uo., 65).

Foucault ezután rámutat arra, hogy az új korszakban feltörőben vannak a természettudományok, és tért hódít egy bizonyos racionalizmus. (Hozzátenném: egyre inkább felerősödik a *duplex veritas* szellemisége [amint ezt Győry János megmutatta], tehát szétválík a hit és az ész, és majd a kettő szembe is kerül egymással, mígnem a felvilágosodás és a francia forradalom bálványozza az Észet.) Azt mondhatnánk – folytatja Foucault –, hogy „a XVII. századdal eltűnnek a régi babonás vagy mágikus hiedelmek, és színre lép a természet a tudományos rendben” (uo., 68). Foucault ezután rámutat a *mathesis* döntő újkori szerepére. De minket itt a *reprezentáció* fogalma/ténye érdekel.

Mi is a jel a klasszikus korban? A reneszánszban úgy gondolták, hogy a jelek feltárják a dolgokat; mintegy a dolgokban voltak a jelek, hogy elárulják titkukat, természetüket vagy erőnyeiket. Ez a megismerés hasznos volt, hogy az ember a dolgokat használhassa, de nem volt igazi ismeret, hanem olyan nyelvezet, amely a dolgok funkcióját jelölte. „A XVII. századtól a jel birodalma a biztos és a valószínű között oszlik meg: vagyis ezután már nem lesz ismeretlen jel, néma jelzés. Nem mintha az emberek most már birtokában lennének minden lehetséges jelnek; hanem azért, mivel jel csak attól a pillanattól létezik, amikor *felismerjük* a helyettesíthetőség viszonyának lehetőségét két már *ismert* elem között. A jel sohasem várja csendben az őt felismerő eljövételét: a jel mindig csak a megismerési aktussal jön létre” (uo., 71). Látjuk, hogy itt már szigorú értelemben vett ismeretelméleti kérdésekről van szó. Foucault ezután a természetes és konvencionális jelekről szól. A 17. századtól egyre inkább a szabadon választott, konvencionális jelrendszer kerül előtérbe: a megismerésbe bevezetik a valószínűségszámítást, az analízist és a kombinatorikus műveleteket. Igyekeznek tehát *mesterséges szimbólumrendszert bevezetni, logikai természetű módszerrel formalizálni* (ami napjainkban, a számítógépek, az informatika világában teljessé vált).

De a 17. század *episztéméje* szempontjából a legalapvetőbb tulajdonság a *reprezentáció*. A 16. század *hármass* jelrendszerét (jelviszonyát) a *kettős* váltja fel. Miről is van szó? Korábban ott volt a jelölő, a jelölt, és a kettő hasonlóságát, a megfelelést megalapozó elem. A 17. században (*Logique de port-Royal*) a jel ábrázol, reprezentál: egy tárgyra utal, és egyszerre annak megjelenése. Vagyis a jel maga a reprezentáció, amennyiben e megjelenítés, a reprezentálás lehetséges. A jelek tablója a dolgok *képe* lesz. Az értelem a jel oldalán van, de a funkcionálás teljesen a jelzett dolog oldalán. A klasszikus korban a jelek tiszta tudománya a jelzett *közvetlen* „beszédével” ér fel.

A jelek tehát most már a *reprezentáción* belül helyezkednek el; a *hasonlóság* viszont már a megismerésen kívülre került. „Míg a XVI. században a hasonlóság volt a lét(ező) alapvető viszonya önmagához, a klasszikus korban ez a legegyszerűbb forma, amely alatt megjelenik az a megismerendő, amely a legtávolabb esik az ismerettől. [...] A hasonlóság az *elképzelés* (*imagination*) oldalán van, vagy pontosabban: csak az elképzelés erejében jelenik meg, másrészt az elképzelés csak a hasonlóságra támaszkodva működik. [...] Elképzelés nélkül nem lenne hasonlóság a dolgok között...” (uo., 83).

A 17. században új viszony alakult ki a természet és az emberi természet között, a hasonlóság és az elképzelés játékaként születnek meg a természettudományok. „A XVI. században a hasonlóság egy jelrendszerhez volt kötve; e jeleknek az értelmezése nyitotta meg az utat a konkrét ismeretek felé. A XVII. századtól kezdve a hasonlóságot a tudás peremére szorítják ki, legalacsonyabb és legszerényebb szélére. Ott a bizonytalan ismétlések és a szétfolyó analógiák közegében mozgó elképzeléshez kötődik. És ahelyett, hogy az értelmezés tudományára nyitna rá, olyan genezisre utal, amely az *ugyanaz* hiú formáitól emelkedik a tudás nagy tablói felé, ahol az *azonosság*, a *különbözőség* és a *rend formái* a döntők. A rend tudományának terve a XVII. században fogant, és ez magában foglalta a megismerés új geneziséét, amint ezt ténylegesen látjuk Locke-tól az Ideológiáig” (Destutt de Tracy-ig) (uo., 85–86).

Nem folytatom Foucault elemzéseit. Mindez kis ízelítő akart lenni, hogy a szellemtörténet klasszikusai mellett új kísérletek történnek a tudás, illetve az irodalmi alkotások, a nyelvezet, megismerés és a beszéd genezisének feltárására. Foucault később a 19. századot elemezve megmutatja, miként megy át a romantika az *alapok* után kutató filozófiába, Kanthoz, majd onnan átvezet Husserl fenomenológiájához.

Amikor az ábrázolás többé már nem tartalmazza az ábrázoltat (és végül a létet), amikor az ábrázoló a jelenségek mögöttire utal (amely láthatatlanul a jelenségek magyarázata), az új „referensek” (az élet, a munka, a nyelv, a

történelem) egyszerismind *tárgyak* és a jelenségek lehetőségének *alapjai*, tehát *transzcendentális tárgyak* lesznek. Ezzel szimmetrikusan a reprezentációk az emberre utalnak, mint a transzcendentálék kiváltságos „székhelyére”; kiváltságos, hiszen az ember egyszerre *tárgy* is és *alany* is. Az egész modern filozófiát tehát ez a paradoxon irányítja: a *véges* létezőben keresni az *alapot* (– az emberben, az episztémé „magjában” keresni a transzcendentale-t). Az alap (vagy megalapozás) keresésének, a megismerés és végül az egzisztencia „leleplezésének” utolsó szintézisét a husserli fenomenológia kísérelte meg. Foucault szerint lehetetlen vállalkozás ez, hiszen az empirikust és a transzcendentálist akarta összeegyeztetni, amikor a véges embert (az emberi megismerést) jelölte ki alapnak. „*Souverain soumis, spectateur regardé*” – „alávetett fejedelem, megfigyelt megfigyelő”; ez jellemzi az ember állapotát. Százötven év óta e paradox helyzettel vívódunk, jegyzi meg Foucault. Jelrendszerünk elemzése igazolja ezt. *A modern ember a teljes tapasztalatra törekszik, nem az ábrázolás, hanem maga a dolog érdekli.* Hatalma alá akarja hajtani a mindenséget. Ugyanakkor ezt az embert hatalmában tartja a munka, az élet, a nyelvezet, mert csakis úgy tudja önmagát elgondolni, hogy ezekre az objektívációkra reflektál: az élőlények, a termelés, a szavak meghatározzák önismeretét. A pozitív (= véges) tudás olyan létezőben leli alapját, amelyet (akit) nem lehet elválasztani a pozitív tudástól (tehát véges létezőben).

Egészen a legújabb időkig (a strukturalizmusig!) a modern gondolkodás az emberi paradox, az empirikus–transzcendentális kettősség (= tárgy–alany, megismert–megismerő) körül forgott. Nos, a strukturalizmus újsága abban van (Foucault itt egyetért Lévi-Strauss felfogásával), hogy az ember felbomlásához vezet („*dissolution de l'homme*”).

A 19. század jellemzésére hadd idézzek itt egy másik példát, amely Foucault episztemológiára összpontosító elemzéseinél sokkal árnyaltabb. Lényegében filozófiai-eszmetörténeti szempontokat követ Georges Gusdorf hatalmas szellemtörténeti monográfiásorozata: *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, amely a párizsi Payot-kiadónál jelenik meg. A X. kötet címe: „*Du néant à Dieu dans le savoir romantique*” („A semmitől Istenig a romantikus tudásban”). A szerző szerint a 19. század, a romantika kora hatalmas lelki újjászületés volt a felvilágosodás racionalizmusa, kiszikkasztó, sivatagos intellektualizmusa után. Igaz, ez a vallásosság egy bizonyos intimitásra törekedett, az egyházak szervezeti keretein kívül, amolyan irracionális, „vad vallásosság” volt, az okkult és ezoterikus, misztikus jelenségek iránt érdeklődő. Erős volt a negatív teológia: ez nem Isten vagy a teológia tagadása, de annak megtapasztalása, hogy nehéz Istenről pontosan beszélni; a roman-

tika – bár néha a nihil határához is eljutott – újraértékelte a végtelen iránti érzéket, és az „Isten halálát” hirdető, nihilista 20. századdal éppen ellentétes póluson helyezkedik el.

„A felvilágosodás eszmevilága az abszolútumot a Galilei–Newton által megjelölt szellemi erőtéren kívülre vetette. A XVIII. század intellektualista, abszolútum nélküli század. A romantika szentesíti az elfojtott visszatérését: az abszolútum erővel visszatér és diktálja törvényét az emberi birodalomnak, amely az abszolútum nélkül *jelentéktelen* maradna. [...] A romantika eszmevilága a teljes jelenlét filozófiája akar lenni [ez Kant, Fichte, Schelling, Hegel kora! – Sz. F.], amelyen belül kommunikál Isten, a világ és az ember abszolútuma. Az új filozófia igazságot szolgáltat Istennek, aki többé már nem mérnök, bíró, moralista, paternalista pedagógus, hanem elbűvölő transzcendenciája mindenhatóságát visszaszerezve tündököl, egy bizonyos szent félelem aureolájától övezve. Ennek az Istennek a hasonlatosságára az ember önazonossága is áthelyeződik a fenomenális síkról az ontológiai síkra. A világ, amelyet hajdan holt részecskék hatalmas halmazának fogtak fel, most mint valami végtelen élő valóság jelenik meg, állandó fejlődésben” (Gusdorf, i. m., 39–40).

Foucault némileg leegyszerűsítő (és nem minden ponton igazolható) *episztémé*-elméletét, illetve annak alkalmazását joggal bírálták. De – miként más elméletek és szempontok – ez a kísérlet is elgondolkoztat, és főleg óvatosságra int. Egy-egy történelmi tény, művet, jelenséget több szempontból megközelíthetünk. Mindenképpen szükség van az esztétörténeti, filozófiai, sőt teológiai szempontok figyelembevételére is, túl a stíluskategóriákon, amikor például az iskoladramákat elemezzük.

Pár évvel ezelőtt felhívtam a figyelmet Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájára, amikor a *Theodramatik* bevezető kötetéből adtam ízelítőt a dráma üdvösségtörténeti távlatát érzékeltetve. Egy másik alkalommal Jean-Marie Valentin nyomán bemutattam a jezsuita lelkiség és filozófia-teológia befolyását a jezsuita iskoladramákra. Most – Klaniczay figyelmeztetését meg szívélve – próbafűrást végeztem, hogy a barokk kor meghatározásához *filozófiatörténeti* szempontokat nyújtsak Michel Foucault nyomán. Természetesen, Foucault állandóan idézi a megfelelő kor filozófusait és íróit, tehát elméletét szövegekkel igyekszik igazolni, illetve illusztrálni. Jó lenne egyszer nagy íróink (Pázmány, Faludi, Zrínyi stb.) műveit elemezve megmutatni, hogy mennyiben helytállóak a meglehetősen elvont eszme-futtatások, elméletek. Ezt talán egy más alkalommal megkísérlem.

- 1 HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Gondolat, Bp., 1980, I. köt., 361–362. Itt emlékeztetek Wölfflin kategóriáira, az öt fogalompárra: mindegyik a reneszánsz egyik jellegzetességével állítja szembe a barokk egy-egy vonását: 1) lineáris–festői, 2) síkszerű–mélységszerű, 3) zárt–nyitott, 4) világos–homályos, 5) sokrétű–egységes. (Bővebben: uo., I., 359 kk.)
- 2 KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadékai*, Bp., 1985, 222.
- 3 Kivételt képez pl. GYÖRY János *A francia dráma kialakulása* című könyve, amely filozófia- és eszmetörténeti módszert alkalmazva (a *duplex veritas* és az *être-paraitre* kategóriáit választva vezérfonalul) számos zseniális megfigyelést tesz a reneszánsz és a korai barokk francia drámairodalom értelmezéséhez. Posztumusz könyve eredetileg kurzus volt az ELTE francia szakán; e sorok írója is nagy élvezettel hallgatta abban az időben (1955–56-ban), amikor a marxista irodalomértelmezés volt a hivatalos.
- 4 A következőkhöz lásd SZABÓ F., *Távlatok*, Róma, 1970, 229 kk. – Foucault életművéről: SZABÓ F., *Szomjúság-forrás*, Róma, 1989, 236–261.

Tradíció és reprezentáció (Humanista szerzők Mátyás király udvari ünnepeiről)

A kora újkori európai királyi udvarok mindennapi életének és kulturális szerepének vizsgálata az utóbbi évtizedekben megélénkült, s a kutatás egyik fontos iránya az udvari ünnepek jellegének és reprezentatív funkciójának elemzése lett.¹ Teljes joggal, hiszen a királyi udvarok pompája többnyire az uralkodói hatalom szimbólumává vált, a ceremóniák megrendezési módja a propagált értékek rendjét tükrözte, így az ünnepek részleteinek feltárása fontos hozzájárulást jelent az európai kulturális tradíciók történetének megismeréséhez.

A nemzetközi szakirodalom egyetért abban, hogy az európai uralkodók udvarai a 14. század végétől a 18. század közepéig játszottak elsőrendű szerepet a politika és a művelődés történetében.² A reneszánsz idején a korábbihoz képest megnövekedett az udvar szerepe az egyes államok életében, s ez magával hozta az udvari ünnepek szimbolikus jelentőségének fokozódását is. Mivel a lovagi kultúra a 15. század elejétől kezdett felbomlani és átalakulni, a nemzeti vagy regionális tradíciók mind határozottabban jutottak érvényre az udvarok életében. Ez a tendencia érvényesült a magyar királyi udvarban is, amelynek központosító szerepe Hunyadi Mátyás királlyá választása után közismerten megerősödött s a Zsigmond-kori helyzethez képest meg is változott.

De vajon mennyiben különböztek a budai udvar ünnepei a korabeli európai modellektől, szokásoktól, ceremóniáktól? Voltak-e speciális vonásai, egyedi jellegzetességei, helyi hagyományokból következő ismertetőjegyei? Az Anjou- és Zsigmond-kori tradíciók hatottak-e még mindig erősebben, vagy az új uralkodó új típusú reprezentációigénye volt a meghatározó? Néhány adattal és szemponttal e kérdések tisztázásához kívánunk hozzájárulni az alábbiakban. Annál is inkább, mivel a Mátyás művészetpártoló tevékenységével bőven foglalkozó szakirodalom az udvari ünnepekről alig szólt, még Balogh Jolán monográfiája is csak csekély terjedelmet szentelt e témának.³

Forrásunk elsődlegesen Antonio Bonfini műve, amely részletesen tárgyalja a király uralkodásának eseménytörténetét, s eközben az udvari ünnepekről is sok szót ejt, többnyire a szóbeli hagyomány alapján számol be róluk.⁴ De

még ahol utólag, propagandisztikus céllal színezi is ki előadását, ott is hasznos információt nyújt az udvarban elfogadott értékrendről, szemléletmódról, mentalitásról. Rajta kívül még más külföldi szemtanúk is megörökítették Mátyás udvarának ünnepi eseményeit, köztük Galeotto Marzio itáliai vándorhumanista, Peter Eschenloer boroszlói jegyző, Magister Martinus Bylica de Ilkusz lengyel csillagász és még számos névtelen szerző leírása, jelentése, levele.⁵ Ünnepekről szóló teoretikus mű (Festbuch) a 15. századból nem maradt ránk, nyitott kérdés, hogy ilyet használtak-e Magyarországon vagy pedig az ünnepszervezés csak spontán módon követte az itáliai mintát. Tudomásunk szerint Kelet-Közép-Európában először 1575–1577 között keletkezett „fête book”, ez Stanislaw Sarnicki szerzeménye, amely latinul jelent meg Krakkóban 1581-ben, s főként a győzelmi ünnepekről (triumphus) és a győzelem utáni mulatságokról szól.⁶ A hiányzó elméleti munkákat viszont némileg pótolják az említett szerzők színes ünnepleírásai, amelyekből a ceremóniák rendezőinek szándékai, az általuk propagált eszmények és értékek rekonstruálhatók.

Magyarországon a 14. század közepétől tesznek az oklevelek különbséget *curia* és *aula* között; az előbbi inkább földrajzi helyet, az utóbbi többnyire a királyt körülvevő embereket, udvartartását, a környezetében kialakult szokásokat és szertartásokat, azaz „ünnepi udvarát”, „mozgó udvarát” jelöli.⁷ A lovagi kultúra külsőségei ugyancsak ekkortájt, az Anjou-királyok idejében honosodtak meg Budán, ettől az időtől fogva a koronázások, királyi esküvők, követjárások, temetések együtt jártak különböző szertartásokkal, viselkedési előírásokkal, felvonulásokkal, párviadalokkal, lovagi tornákkal, esetleg színjátékokkal s egyéb látványosságokkal.⁸ Mindez főbb vonalaiban a nyugat-európai mintához igazodott a 15. század közepéig, pontosabban Mátyás trónra léptéig.

Bonfini leírása szerint Mátyást 1464. március 29-én, nagypénteken koronázták királlyá a székesfehérvári országgyűlésen. A koronázási szertartás a Szent István bazilikában, nagy tömeg előtt zajlott le, a királyt Szécsi Dénes esztergomi érsek ékesítette fel az összes hatalmi jelvénnel. A nép üjjongása közepette különféle nyelveken hangzottak el beszédek, amelyek Mátyást „új Nagy Sándornak”, „új Caesarnak”, „Pannonia győzhetetlen védelmezőjének”, „szittyá Marsnak”, a „rómaiak leszármazottjának” titulálták. A király ajándékot, pénzt, ruhát, tisztségeket osztogatott, majd pedig „töb-beket lovaggá ütött, s arany nyaklánccal vagy bíbor köpennyel ajándékozta meg őket”. A koronázási szertartás utáni hónapokat a király szórakozással töltötte. Mint Bonfini írja: „Naponta különféle látványosságokat rendeztetett. Volt lovagi torna, kocsiverseny, oroszlánviadal, két-három párviadal: mind-

ezekben felette gyönyörködött. Lovagi tornán ő maga is naponta porondra szállt; oly erős volt és bátor, hogy a legvitézebb ellenfelekkel is lándzsát tört. Meghagyta, hogy a küzdelemben sohase törődjenek méltóságával, sőt ezt többször rendelettel is kihirdette. Kocsiversenyben is állandóan részt vett. Semmit a gyávaságnál, semmit a tunya henyelésnél gyűlöletesebbnek nem tartott.”⁹

Az itt felsorolt háromféle látványosság közül a párviadal a korábbi lovagi tradíció továbbélése, a kocsiverseny viszont antik mintára szerveződött s a reneszánsz ünnepek „all’antica” elemeihez tartozott, ilyen korábban nem szerepelt a hazai udvari ünnepek műsorán. Nagy kérdés viszont, mit kell értenünk „oroszlánviadalon” („leonum venationes”)? Vadászjeleneteket? Színjátékokat, ahol oroszlánbőrbe bújt ember játszott a állatok királyának szerepét? Egyáltalán lehetséges volt-e, hogy 1464-ben a magyar királyi udvarban valódi oroszlánok álljanak rendelkezésre az ünnepek fényének emelése céljából?

Geréb László szerint maszkos játékról lehet szó.¹⁰ Arra nincs más adatunk, hogy a királynak 1464-ben lettek volna oroszlánjai. Arra viszont már annál több van, hogy néhány évvel később, 1470-ben Firenze városi tanácsa két oroszlánt küldött neki ajándékba. Az eseményről Janus Pannonius négy epigrammát írt.¹¹ Az egyikben (*De leonibus per Florentinos missis, ad Matthiam regem*) az oroszlánokat királyhoz méltó ajándéknak nevezi. „Tu princeps hominum, princeps leo nempe ferarum” – írja, s tüzetesen fejtegeti a hasonlóságokat a „fenséges erőt” megtestesítő királyi vad és az uralkodó között.

Másik epigrammájában az oroszlánt ugyancsak az erő szimbólumaként említi:

Dignum te, nostro, vectigal et illa pendit
Iudicio, fortem, fortia dona, decent.

A firenzeieknek Mátyás követe, Bajoni István mondta el, hogy ura örülne az ilyen ajándéknak, s a Signoria el is küldte a jó kapcsolatok ápolása jeléül „a firenzei nép ősi jelvényét”.¹² Janus Pannonius a „rex invictissimus” jelképeként ünnepelte a Bécsen át Budára érkezett királyi vadakat. Más kérdés, hogy a négy epigramma hangneme hízelgő-e (miként Huszti gondolta), vagy ironikus, miként az újabb verselemzések vélik.¹³ Logikus feltételezés, hogy a korábban tisztelt és becsült király politikájával fokozatosan szembeforduló Janus verseiben is meg kellett mutatkoznia a távolodás jeleinek. Az oroszlánajándékozásról szóló epigrammák ebbe a tendenciába illeszkednek, egy-két kifejezésük mögött burkolt irónia húzódhat meg.

E versek hangvételétől függetlenül tény, hogy Mátyás és az oroszlánok jelképesen összetartoztak a kortársak szemében, ez többek között Bonfini egy megjegyzésével is illusztrálható. Eszerint amikor 1490-ben a király Bécsben meghalt, ugyanazon a napon Budán oroszlánjai is kimúltak, mintegy megérezve uruk halálát.¹⁴ Mivel Mátyásnak 1470-ben és 1490-ben is voltak oroszlánjai, s mivel vadaskertjének (vivarium) gazdagságáról még Konstantinápolyban is csodálattal beszéltek,¹⁵ nem tarthatjuk kizártnak, hogy a koronázási ünnepek utójátékaként említett venáció is valódi oroszlánokkal zajlott le. Valószínűbb azonban, hogy Bonfini utólag nem emlékezett pontosan a dátumra, s valamely 1470 utáni oroszlános játékot keltezett korábbra.

Úgy látszik, a humanista történetíró a magyar királyi udvari ünnepeket is „tógába öltöztette”, amikor a klasszikus római kor amfiteátrumainak látványosságait vélte bennük felfedezni. A gladiátorviadatok, a kocsiversenyek és a legkülönbébb vadállatokkal megrendezett venációs jelenetek épp azt a három látványtípust jelentik, amelyek mind az ókori római impériumban, mind pedig Pannonia provinciában az ünnepeket alkották. Az ókortörténeti kutatás szerint „semmi nem szól az ellen, hogy a pannoniai amfiteátrumok arénájában – ha ritkán is – szerepeltek egzotikus vadállatok. Hiszen Aquincumban és Carnuntumban gyakran fordultak meg a császárok, a birodalom legveszélyesebb pontján állomásozó katonaságnak kedvében kellett járni, s az, hogy egy-egy oroszlánt csak Itália valamelyik városáig szállítottak-e el Afrikából, vagy néhány száz kilométerrel tovább, már igazán csekélység volt az állatok befogásához, behajózásához, tengeri szállításához képest.”¹⁶

Ha mindezt figyelembe vesszük, lehetségesnek mondható, hogy nem Mátyás király volt az első, aki a Duna partján oroszlánok venációs jelenetében gyönyörködött. De hogy valóban ezt tette-e, vagy csak Bonfini antik remniszcenciái varázsoltak oroszlánviadalkat az „Ister partjára”, egyelőre nem tudjuk eldönteni.

Míg a kocsiverseny és az állatviadal említése inkább csak a Hunyadi-ház „rómaiásítását” segítő kuriózum lehetett, addig a lovagi párviadal gyakori, közkedvelt és nagyra értékelt látványossága volt a Mátyás udvarában rendezett ünnepeknek. Maga a király is részt vett ezeken, nemcsak nézőként, hanem gyakran bajvívóként is. Ilyenkor megparancsolta, hogy ellenfelei ne tiszteljék benne a királyt, teljes erővel küzdjenek, ellenkező esetben szigorú büntetéssel számolhatnak. Galeotto leírja a királynak a cseh Holubar elleni párviadalát, amely Buda főterén, lovon, előreszegezett lándzsákkal zajlott le, s a magyar fél győzelmével végződött.¹⁷ Mátyás egyik elődje, Luxemburgi Zsigmond fél évszázados uralkodása alatt (1387–1437) mindössze egyszer

párbajozott, akkor is inkognitóban.¹⁸ Számos európai uralkodó maga helyett bérvívót (pugil) alkalmazott. Ezzel szemben Mátyás udvarában rendszerek voltak a viadalok, amelyeken mind a király, mind udvari tisztségviselői személyesen forgatták a fegyvert. Még az udvari humanista, Galeotto is párbajozott, sőt győzött is egy Halesus nevű lovag ellen. Janus Pannonius erről szóló epogrammája (*Palaestra Galeotti*) szerint mind a király, mind Vitéz János esztergomi érsek igen jól szórakozott a látványon.¹⁹

Mint amilyen búsan szedegette föl egykor Achelous
 roncs bikaszarvát, mit Herkules ökle letört:
 éppúgy hagyta Halesus, akit megvert Galeotto,
 csúfolt címereit lent a porond fövenyén.
 Mátyásnak tetszett e latín párbaj, s a nagy érsek,
 Esztergom feje is jót kacagott az ügyön.
 Hát te se bánd, hogy az iskolamester lett az erősebb:
 Merkur néha tanít minket ilyenire is.
 (Csorba Győző fordítása)

Még különösebb eset történt Brünn (Brno) ostrománál 1468-ban. A szemben álló seregek vezérei – Mátyás, illetve Podjebrád György cseh király – egy nap tárgyalásra ültek össze a két tábor között felállított díszes sátorban. A közös ebéd végeztével egy cseh főnemes azt indítványozta, hogy a felek közti vitás kérdésben döntsön a két király udvari bolondjának párviadala. Erre sor is került, az izgalmakban bővelkedő küzdelmet Bonfini részletesen leírja. A viaskodás majdnem tömegverekedéssé fajult, a két király nehezen tudta kíséretét lecsendesíteni, s végül Podjebrád György elítélte a párbaj ilyen esetben történő alkalmazását.²⁰

Ez az eset is megerősíti nézetünket, amely szerint a magyar (s valószínűleg a közép-európai) királyi udvarokban is a párviadal az egyéni erények, az individuális hősiesség, a becsületvédelem eszköze volt, nem pedig igazságszolgáltatató, pereket eldöntő, istenítélet jellegű aktus. Az udvari bolondok spontán ötletből született viaskodását a cseh király elítélte, tagadva ezzel igazságosztó funkciójának lehetőségét. Mátyás megszüntette a középkori magyar joggyakorlatban élő szokást, amely szerint „egyéb bizonyíték híján, bármely ügyben” párviadal dönthet, mivel ezt korszerűtlennek, s „más országok bíróságainál ismeretlennek” minősítette.²¹ Viszont a katonai szempontból, „in militari foro” történő párbajozást nemcsak megengedte, hanem igen nagyra is értékelte, s ezzel a „fortitudo” és „audacia” erényeire épülő értékrendet évszázadokra megalapozta a török expanzió árnyékában egyébként is ezen

virtusok gyakorlására kényszerülő Magyarországon. Erre az értékszemléletre utalt Tarnai Andor, amikor az itáliai humanistáknak a magyarországi kultúra kezdetlegességére utaló megjegyzéseit mérlegelte. Szerinte „a magyar rendeket azonban a kulturális hiányokért bőven kárpótolta az ekkor valóban elsőrendűen fontos hadi virtus, a hun hagyomány és a Hunyadiak győzelmei”.²² Ez a mentalitás erősen érvényesült az udvari ünnepségek jellegében és eseményeiben egyaránt.

A harcias játékok és látványosságok mellett békésebb és esztétikusabb ceremóniákról is bőven szólnak a korabeli források. Jellegzetes eset volt az, amelyet Oláh Miklós adott elő *Hungaria* című művében (1536). A szóbeli hagyomány szerint a török szultán követe, aki Mátyás pompás visegrádi nyári rezidenciájába érkezett, a hely rendkívüli szépsége és pompája láttán annyira meglepődött, hogy a király előtt képtelen volt urának üzenetét átadni és szégyenszemre dolgvégezetlenül kellett távoznia az udvarból.²³

Alighanem épp ez volt a magyar király udvari reprezentációjának elsődleges szerepe: lenyűgözni és elkápráztatni a hozzá érkező külföldieket s illusztrálni az uralkodó hatalmát. Különösen királyok találkozása esetén érezhető, hogy Mátyás szinte valamiféle mesés, misztikus keleti gazdagság képzetét igyekezett felidézni maga körül. Jó példa erre az olműci királytalálkozó 1479 júliusában, amikor Mátyás és Ulászló cseh király ratifikálta a korábban megkötött békeszerződést. Bonfini részletesen leírja az eseményt, amelyet fényűző ünnepségsorozat kísért. A találkozó színhelyéül szolgáló palotát belül mindenütt színes selyemkárpit borította, a királyok hálósobáját „perzsa fényűzéssel” rendezték be. A „testvéri szövetség” megkötését tizenöt napon át ünnepelték. A város piacterén színpadot emeltek, amelyet a főemberek számára készült kényelmes ülőhelyek vettek körül. Itt színjátékokat mutattak be és „előkelő hölgyek” táncoltak. A színpad előtt versenypályát és cirkuszt rendeztek be, ahol naponta lovasmérkőzések zajlottak le. A királynak és kíséretének naponta a főtéren terítettek asztalokat a dús lakomákhoz. Mint Bonfini írja: „A királyok ebédhez ültek a főrendekkel; tíz asztal állt ott megterítve. Ebéd közben a színpad és a versenypálya sohasem volt üres; mindig volt ott valami látványosság. Ott komédiások, színészek, lantosok játszottak, itt szembeszegezett lándzsákkal egyberohanó lovasok mérkőztek. Majd elhordták az asztalokat s a fejedelmek táncoltak az előkelő hölgyekkel. A királyné Ulászló királlyal, Aragóniai Ferenc a legszebb nemes leánnyal járta a német táncot, a nép nagy tetszésnyilvánítása közepette.”²⁴

Az ilyen leírásokkal nyilván az volt Bonfini szándéka, hogy a király gazdagságát és hatalmát hangsúlyozza, nagyvonalúságát (*magnanimitas*) illusztrálja, hírét megörökítse, tekintélyét gyarapítsa a többi közép-európai

uralkodó előtt. A Hunyadi-ház közismerten új dinasztiának számított, nem voltak olyan családi tradíciói, mint a Habsburgoknak vagy a Jagellóknak. Mátyás „homo novus” volt közöttük, ezért is igyekezett udvari reprezentációval, ünnepek fényével s a szokásosnál nagyobb pompával ellensúlyozni a család régisége terén mutatkozó hiányt. Az ünnepek szervezésére is érvényes az, amit Szakály Ferenc a király művészeti mecénatúrájáról mond: propagandalehetőségek voltak ezek, amelyekre „az obskúrus származású Hunyadi János trónra emelkedett, császárságra törő fiának” igencsak szüksége volt.²⁵

Mátyás háború idején is helyénvalónak találta, megengedhette a vigasságot, a bőkezű vendéglátást, az ünnepeket: ezt sugallják Bonfini anekdotikus elemekkel tarkított leírásai. 1474 októberében Mátyás király a sziléziai Boroszló városát elfoglalta, azonban – historikusa szerint – „a háborút naponta vidám ünnepséggel váltja fel. A várfalak előtt rögtönzött emelvényt készített, hogy az ellenség is láthassa. Ide állandóan asszonyokat és férfiakat rendel táncra, gyakran a lengyel és cseh főurakat is odahívja táncolni. Vendégeket rendez női táncsal. Olykor a király bőkezűségéből a nép és a katonaság is részesült lakomában; a zenészek közé pénzt szóratt, a város előkelői is ajándékot kaptak, a citerásnőknek is nagy jutalmakat osztott szét. A katonákat kettős tűz hevíti: a szerelem és dicsőség egyaránt fellobbantja lelküket. Hogy kedveseiknek jobban tetszenek, ez dicső tettekre buzdítja őket.”²⁶

Ez a leírás a hadjárat közben rendezett ünneplő mulatozásról történetileg hitelesnek tekinthető, más források is megerősítik, Bonfini legfeljebb kiszínezte az eseményeket. Ugyanez mondható el művének számos egyéb részletéről: lefesti a király esküvőjét, követeinek ünnepélyes bevonulását különböző uralkodók udvarába, Mátyás bevonulását Bécsbe, majd Bécsújhely elfoglalása alkalmából rendezett ünnepi parádéját, amelyen serege Beatrix királyné előtt bemutatót tartott, „egymás után különböző harcalakulatba, ék alakba, körbe, három- vagy négyszögbe, olló- és fűrészfórmába fejlődött”, így váltotta ki a nézők ámulatát.²⁷

További részletek felsorakoztatása nélkül is sikerült talán illusztrálnunk, hogy a *Rerum Ungaricarum Decades* ünnepségtörténeti szempontból is fontos forrásmű, amelyet még nem aknázott ki ilyen téren a kutatás. Olyan ceremóniákról és ünnepi szokásokról ad hírt, amelyek sajátos vonásokat mutatnak, mert a tradicionális antik és reneszánsz motívumokat a hazai szokásokkal vegyítik, így középkorit és modernet, itáliai és pannóniai ötvöznek egygyé az ilyen ünnepi események. Mint arra Kulcsár Péter utalt, Bonfini retorikus historiográfiája szinte minden lehetséges forrástípust felhasznált,

így – főként Mátyás korának utolsó évtizedeire vonatkozóan – nagyrészt hitelesnek tekinthető.²⁸

Számos egyéb forrás is szól a korabeli ünnepekről, adataink ezekből is kiegészíthetők. Szembeötlő az ünnepélyes bevonulás, az *intrada* részletezése több forrásban is. Egy ismeretlen szemtanú így írta le Mátyás király 1485. június 1-i bevonulását a meghódított Bécsbe: „An der Spitze fuhren 32 Wagen mit Lebensmitteln, ein geschickter Propagandaeffekt auf die ausgehungerte Bevölkerung; dann folgten 2000 Mann ausgesuchter Kavallerie. Hinter ihnen trugen 24 Kamele den königlichen Schatz, gefolgt von 400 Fusssoldaten; danach eskortierten 1000 Berittene 24 Bischöfe, hinter ihnen ritt der König mit weiteren 1000 Reitern und uniformiertem bewaffnetem Gefolge, dann kamen 200 Fusssoldaten, zuletzt 1000 Rinder als Schlachtvieh für die darbenenden Wiener.”²⁹

Bizonyosra vehetjük, hogy az ilyen felvonulásoknak volt forgatókönyvük, amely előírta a bevonulás rendjét, sajnos azonban ezek a szertartáskönyvek nem maradtak ránk e korai évszázadokból. Az ünnepek fentihez hasonló utólagos leírásaiból arra következtethetünk, hogy az előírásokat rugalmasan, a mindenkori helyzethez mérten alkalmazták a magyar királyi udvarban. Igen fontos volt a szimbolikus elemek szerepe: a bécsi „intrada” esetében például a tevék az egzotikumot képviselték, a király mesés keleti gazdagságára utaltak, az ezer vágómarha pedig azt jelezte a bécsieknek, hogy vége az éhezésnek, Mátyás jóvoltából s az ő uralma alatt lesz mit enniük. Nem szükséges bizonyítani, hogy mindezek egyszeri, alkalmi elemek voltak az ünnepi menetben, amely így az antik *triumfo* hagyományát lokális és speciális motívumokkal ötvözte egybe. Magyarországon (s Közép-Európa keleti részének más királyságaiban is) a reneszánsz ünnepélyek itáliai példák nyomán honosodtak meg, de csak ott, ahol a király központosításra törekedett s hatalmát ünnepi reprezentációval is demonstrálni kívánta.³⁰

Összegezve megfigyeléseinket, úgy tűnik, Mátyás udvarában az uralkodó egyénisége játszott döntő szerepet az ünnepek jellegének kialakításában. A „homo novus” különösen nagy súlyt helyezett arra, hogy méltó reprezentáció övezze tevékenységét, s ehhez a mintát az itáliai reneszánsz fejedelmi udvarokból vette. Ezen az úton sok antik motívum került át a budai udvari ünnepek programjába, Bonfini pedig még tovább „antikizálta” leírásaiban mecénása környezetét.

Miután a király házasságot kötött a nápolyi király lányával, még inkább megerősödött udvartartásában az olaszos jelleg, a már korábban is határozottan kirajzolódó itáliai orientáció. Olyannyira, hogy ez rövidesen kiváltotta a magyar nemesek elégedetlenségét, s helyenként idegengyűlöletté fajult.

Az idegenek és a magyarok közötti feszültséget azonban háttérbe szorították Mátyás fényűző ünnepei; a „splendor”, a ragyogás, az orientális pompa uralta a királyi udvart, Mátyás erre irányuló törekvése szembeötlő. Az sem véletlen, s ezzel talán össze is függ, hogy a magyar népi mondavilágban egyetlen uralkodó sincs, aki nálánál többször szerepelne, s népszerűsége – noha az évszázadok során más-más formában fogalmazódott meg – állandósult a magyar történeti köztudatban.³¹

Egyfelől a középkorias lovagi vitézség, a párbajokban megmutatkozó testi erő kapott nagy megbecsülést az udvari látványosságok szervezésében, másfelől pedig a tudás, a művészet, a szellem ereje nyert kitüntetett helyet a király környezetében. Ez utóbbinak jegyében született Mátyás egyetemalapításának gondolata, a Budán létesítendő univerzitás eszméje, valamint a Bibliotheca Corviniana, amely akkor Európa második legnagyobb könyvtára volt.

Mátyás halála után a Jagello-királyok udvara még sokáig a nagy előd szellemi örökségéből táplálkozott, de már az ő egyéni koncepciója nélkül. Ezért regisztrálhatunk hanyatlást, tartalmi kiüresedést a Jagello-kori királyi udvar műveltségi viszonyaiban, így ünnepségrendezéseiben is. A mohácsi katasztrófa pedig hosszú időre véget vetett a centralizált magyar királyi udvar működésének. Az ezt követő kettős királyválasztás után Ferdinánd Bécsben érezte magát a magyar királyi cím örökösének, riválisa, Szapolyai János pedig Erdélyben rendezett be fejedelmi udvartartást. Az erdélyi fejedelmi udvar majd a 16. század második felétől számított viszonylag jelentős kulturális centrumnak, itt folytatódott az itáliai befolyás recepciója. Az újabb kutatások szerint a Báthory család gyulafehérvári udvara eléggé zárt, ezotterikus világot alkotott, a manierista udvartartás közép-kelet-európai mintájaként jellemezhető.³² Olyanféle udvar volt ez, mint a II. Rudolfé Prágában: tele tudósokkal és szellemi kalandorokkal, alkimistákkal és jóvendőmondókkal, hitújító teológusokkal, különöc poétákkal és cselszövő udvari politikusokkal.³³ Úgy tűnik, hogy a 16–17. század fordulójára beszűkült az udvari élet ebben a térségben, akkorra a királyi reprezentáció többé már nem nép-ünnepély, tömegeket lenyűgöző spektakulum, látványos felvonulás, hanem egy szűk hatalmi elit szórakozása, szellemi igényének játéktere lett. Az udvari ünnepek újbóli virágzását a Duna völgyében majd a barokk kor hozza el, s az abszolutisztikus uralkodói törekvések állítják őket ismét előtérbe.

- 1 HEERS, Jacques, *Fetes, jeux et joutes dans les societes d'Occident a la fin du Moyen Age*, Paris–Montreal, 1971; EVANS, Robert J. W., *Rudolf II and his World. A study in intellectual history 1576–1612*, Oxford, 1973; VASOLI, Cesare, *La cultura delle corti*, Bologna, 1980; *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, szerk. R. VÁRKONYI Ágnes, Bp., 1987.
- 2 TENENTI, Alberto, *La corte nella storia dell'Europa moderna (1300–1700) = Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545–1622)*, Roma, 1978; KLANICZAY Tibor, *Udvar és társadalom szembenállása Közép-Európában (Az erdélyi udvar a XVI. század végén) = Pallas magyar ivadéka*, Bp., 1985, 104–123.
- 3 BALOGH Jolán, *Mátyás király és a művészet*, Bp., 1985, 29–32.
- 4 Antonius de BONFINI, *Rerum Hungaricarum decades*, tomus IV, ed. J. FÓGEL, B. IVÁNYI, L. JUHÁSZ, Bp., 1941 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum); a mű forrásértékére, a szóbeli hagyomány szerepére vonatkozóan részletes elemzést nyújt KULCSÁR Péter, *Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése*, Bp., 1973, főként 183 skk. (Humanizmus és reformáció 1.); dolgozatunkban Geréb László magyar fordítását idézzük (Bp., 1959).
- 5 Galeottus MARTIUS NARNENSIS, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Matthiae*, ed. Ladislaus JUHÁSZ, Lipsiae, 1934 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum); BALOGH Jolán, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn (Matthias Corvinus und die Kunst)*, Graz, 1975, 4–8 (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, Bd. IV).
- 6 PETNEKI Áron, *Intrada. Az ünnepélyes bevonulás formája és szerepe a közép-kelet-európai udvarokban = Magyar reneszánsz udvari kultúra*, i. kiad., 281–290.
- 7 KURCZ Ágnes, *Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*, Bp., 1988, 37. Az aula és curia fogalmak megkülönböztetésében óvatosabb álláspontot képvisel KUBINYI András, *A Mátyás-kori államszervezet = Hunyadi Mátyás. Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára*, Bp., 1990, 62–64.
- 8 Az Árpád-korban mindezek még nincsenek jelen a magyar királyi udvarban, vö. VÍZKELETY András, *Béla hercegnek, IV. Béla király fiának menyegzője*, ItK 1993, 584.
- 9 BONFINI, i. m., 123–124.
- 10 BONFINI, *Mátyás király*, vál., ford. és bev. GERÉB László, Bp., 1943, 110 (9. jegyzet).
- 11 *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*, szerk. V. KOVÁCS Sándor, Bp., 1972, 237–238.
- 12 BALOGH, i. m., 1985, 76.
- 13 PAJORIN Klára, *Janus Pannonius és Mars Hungaricus = Klaniczay-émlékkönyv*, Bp., 1994, 67–68; BIRNBAUM, Marianna D., *Janus Pannonius, Poet and Politician*, Zagreb, 1981, 149.
- 14 BONFINI, i. m., 335.
- 15 *Török történetírók*, ford. THURY József, Bp., 1893, 261.
- 16 TÓTH István utószava = AUGUET, Roland, *Kegyetlenség és civilizáció. A római játékok*, Bp., 1978, 280.
- 17 GALEOTTO, i. m., caput 14.
- 18 MÁLYUSZ Elemér, *Zsigmond király uralma Magyarországon*, Bp., 1984, 45.
- 19 *Janus Pannonius munkái...*, i. kiad., 237.
- 20 BONFINI, i. m., 159.
- 21 Uo., 292.
- 22 TARNAI Andor, *Extra Hungariam non est vita...*, Bp., 1969, 26.
- 23 Nicolaus OLAHUS, *Hungaria*, edd. C. EPERJESSY, L. JUHÁSZ, Bp., 1938 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum), caput VII, 11. Vö. NÉMETH Béla, *Nicolaus Olahus humora = Program és mítosz között*, Bp., 1994, 39–40.
- 24 BONFINI, i. m., 251–252.
- 25 SZAKÁLY Ferenc, *Királyi mecenatura, államháztartás és politika Corvin Mátyás Magyarországon = Hunyadi Mátyás*, i. m., 323.
- 26 BONFINI, i. m., 183.
- 27 Uo., 323.

-
- 28 KULCSÁR, Péter, *Der Humanismus in Ungarn = Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, Schallaburg 1982*, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Nr. 118, Wien, 1982, 59–60.
- 29 KOCH, Walter, *Ein Augenzeugenbericht über den Einzug des Königs Matthias Corvinus in Wien = „Unsere Heimat“*, Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien, Jg. 44 (1973), Heft 2, 56–59; valamint *Schallaburg 1982, i. m.*, 351–352.
- 30 PETNEKI, i. m., 283–284.
- 31 KRIZA Ildikó, *Rex iustus – Rex clarus (Mátyás király a néphagyományyban) = Mátyás király, i. m.*, 363.
- 32 KLANICZAY, i. m., 123.
- 33 EVANS, i. m., 83–112; TRUNZ, Erich, *Anfänge des Barock. Wissenschaft und Kunst am Hof Kaiser Rudolfs II = Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, München, 1992, 40–64; KAUFMANN, Thomas Dacosta, *Variations of the Imperial Theme: Studies in Ceremonial, Art and Collecting in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York and London, 1978, 41–42.

A megújult iskoladráma-kutatás iránya*

Harmadik iskoladráma-konferenciánk témájának kiválasztását ösztönözheték volna a közép-európai barokk évének művészeti megnyilvánulásai, a barokk kulturális emlékei iránti érdeklődés fölkeltésére irányuló törekvések is. Ám az iskolai színjátszás egyetemes művelődéstörténeti s irodalom-szociológiai jelentősége, a hosszú életű műfajnak a közép-európai régió egyes országaiban betöltött szerepe önmagában is időszerűvé teszi a hazai iskolai színjáték helyének s funkciójának vizsgálatát a régi századok, főképpen a barokk kor társadalmának és művelődéstörténetének, európai eszmeáramlatainak összefüggéseiben. Kétségtelen, hogy a hazai iskoladráma humanista, késői reneszánsz kezdeményei mellett a hangsúly barokk kori virágzó szakaszára, kibontakozó folyamatára esik. Ez a meghatározó jelenség eddig is figyelemben részesült, hiszen az iskoladráma-kutatás fő korszakáról van szó; az iskoladráma hazai történetének megírása szemszögéből pedig alapvető fontosságúvá válik, különös tekintettel a magyar nyelvű világi színjátszás és nemzeti drámairodalom kialakulásában játszott lényegi fejlődéstörténeti szerepére.

Az iskoladráma-kutatás megújulását jelző eredményekből a színháztörténetész által levont következtetést, hogy tudniillik „kétségkívül a magyar művelődéstörténet egyik fővonulatáról van szó”,¹ ma már újabb iskolai színjátszási adatok ezrei támasztják alá. De a mintegy két évtizeddel korábbi bibliográfiai fölmérések, iskoladráma-szövegek kiadási részeredményei, filológiai tanulmányai, az évszázados múltra visszatekintő hazai feltáró és értékelő munka megbecsült egyéni erőfeszítései alapján sem lehetett többet mondani: „Az egész magyarországi iskolai színjátszásról pedig a legújabb időkig semmiféle áttekintéssel, vagy bármiféle szempontú összefoglalással nem rendelkezünk.”² E felismerés akkor fogalmazódott meg, amikor a föllendülő iskoladráma-kutatás szervezeti kereteinek kiépítésére megtörténtek az első lépések. Igaz, ekkor még úgy látszott, hogy nemzetközi összehasonlításban elmaradt a kutatások üteme; az irodalomtörténet és a színháztörténet együttes eredményei sem tudtak elfogadható képet adni a magyarországi

*Elhangzott *Az iskoladráma és a barokk* című konferencián, Eger, 1994.

iskoladramák több mint két évszázados történetéről. Csak igen hiányos ismereteink voltak arról, hogy milyen témák, szerzők, források, fordítások és adaptációk, scenikai megvalósítások, műfaj- és drámaelméleti törekvések, világnézeti, filozófiai szálak kötötték a kollégiumi színjátszást európai előzményeihez és mintáihoz a barokk korban. Kísérlet sem történt az előadások, programok módszeres feltárására. Arra sem, hogy a „sapiens atque eloquens pietas” szellemében készült iskoladramák, színjáték-típusok milyen átalakuláson mentek keresztül a XVI. századtól a XVIII. század végéig; egy drámatipológia elkészítése máig időszerű.

Az okokat az iskoladráma-kutatások szétszórtságában, a kutatás szervezetlenségében, a föltáratlan adatok töménytelen mennyiségében, illetve szemléletbeli és módszertani hiányosságokban látták.³ Az MTA Irodalomtudományi Intézet XVIII. századi osztálya hosszú távú kutatási programja keretében elindított, a Magyar Színházi Intézettel együttműködésben, az egyetemi és főiskolai tanszékek által támogatott tudományos vállalkozás új helyzetet teremtett. Számosan bekapcsolódtak a hazai iskolai színjátszásra vonatkozó forrásadatok gyűjtőmunkájába, új szövegkiadások textológiai problémáinak tisztázásába, a részletkutatások végzésébe. A magyarországi iskoladráma-kutatás mérlege pozitív irányba mutat; sikerült megteremteni a szervezett kutatás kereteit. Az új kutatási irány megalapozásában olyan jeles és érdemes személyiségek vállaltak részt, mint Dömötör Tekla, Staud Géza, Bárdos Kornél, Tarnai Andor, s a megfiatalodott Drámai Munkaközösségnek kezdettől fogva oszlopos tagja Varga Imre, Kilián István, Alszeghy Zsoltné...

Az előadási adatok föltárása terén döntő fordulat történt. „A magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma” – *Fontes Ludorum scenicorum Hungariae* című hatkötetes sorozat befejeződött.⁴ Évtizedes előkészítő gyűjtő és rendszerező munka után, a kulturális és történelmi emlékeink feltárása, nyilvántartása és kiadása kutatási főirány támogatásával megindult kiadványsorozat egy újabb évtized alatt valósult meg. Az 1561–1773 közti mintegy két évszázadot átfogó, Staud Géza által sajtó alá rendezett három jezsuita kötet (Bp., 1984, 1986, 1988) és a Varga Imre gondozásában megjelent, 1534–1800 közötti színjátszási adatokat tartalmazó protestáns kötet (1988) az MTA Könyvtára kiadásában látott napvilágot. A Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna és Varga Imre által sajtó alá rendezett magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig (1992), illetve a Kilián István által gondozott piarista kötet (1994) az Argumentum Kiadónál jelent meg. Időközben elkészült a jezsuita kötetek Mutatója is H. Takács Marianna szerkesztésében (Bp., 1994). A hazai iskoladráma a reneszánsz és

barokk korban mintegy kétszáz esztendőn keresztül – az udvari színjátszás hátrányos körülményei folytán – szinte egyedül álló formája volt a színháznak. Az egymást váltó korok társadalmának és művelődéstörténetének egészében s európai összefüggéseiben betöltött helyére új fényt vető kutatási téma a sorozatot létrehozó hézagpótló vállalkozás közép-kelet-európai jelentőségén túlmenően szervesen illeszkedik a XVI–XVII–XVIII. századi európai iskolai színjátszás történeti kutatásába. Első ízben nyújt megbízható adatszerű s bibliográfiai áttekintést a megközelítőleg teljes magyarországi iskolai színjátszásról, többnyelvűségéről, elmagyarosodásáról, a világi színjátszás előkészítésének hosszú folyamatáról. Mindamellet szem előtt tartandó a protestáns iskoladramák gondos kutatójának hiányérzetét tükröző figyelmeztetés: „Kétségtelen, hogy sokkal több helyen játszottak, mint ahány helységet kiadványunkban említettünk, és az ezekből bemutatott előadások száma csak töredéke a ténylegesen előadottaknak.”⁵ Az ellenőrzött előadási adatok bázisául szolgálnak az iskolai színjátszás történetét megvilágító tanulmányoknak. De a több ezer új adatot feltáró munkának még nincs vége. A lektori vélemények és az egyes kötetek bírálatai is hozzásegítettek ahhoz az elgondoláshoz, hogy egy folyamatosan bővülő adat-regiszter segítségével egy pótkötetben közöljük az újabban előkerülő előadási adatokat.

Az iskoladráma-kutatás bázisának bővítését szolgálja másik témánk, a kelendő ütemben folytatódó Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. századi sorozata.⁶ (Kilián I., Pintér M. Zs. és Varga I. sorozatszerkesztésében.) Az előadott magyar nyelvű drámák olyan gyűjteményes kötetben jelentek meg, mint a *Protestáns iskoladramák* (RMDE XVIII, I/1–2, 1989, s. a. r. Varga I.); a *Minorita iskoladramák* (RMDE XVIII, II, 1989, s. a. r. Kilián I.); *Pálos iskoladramák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai* (RMDE XVIII, III, 1990, s. a. r. Varga I.); *Jezsuita iskoladramák* (RMDE XVIII, IV/1, 1992, s. a. r. Alszegehy Zsoltné, Czibula Katalin, Varga I.). Az Argumentum Kiadónál van ennek második kötete (IV/2), készül a piarista, a ferences iskoladramák kötete. A kritikai szövegek a lektorok és bírálók véleménye szerint is megbízható forrással szolgálhatnak a különféle diszciplínák kutatóinak, amit számos eddig megjelent dolgozat is alátámaszt. Az elérhetővé váló darabok növekvő száma bizonyára elősegíti az egyes iskoladramák elemző vizsgálatát is. Távolati programunkban nem mondhatunk le a latin nyelven előadott drámákból válogatott kötetek kiadásáról, amit a nemzetközi iskoladráma-kutatások szemszögéből is fontosnak tartunk.

A gyűjtő munka nehézségei és hiányai nemcsak a régi előadási adatok és szövegek szétszórtságában rejlenek, hanem a kutatási térkép századunk elején kedvezőtlenre vált adottságaiban is. Magyarországon a XVI–XVIII. szá-

zadban alapított s működő katolikus és protestáns kollégiumoknak és tanintézményeknek csupán egyharmada található hazánk jelenlegi határain belül; a többi külföldön a szomszédos országokban, a történelmi Magyarország egykori északi, keleti s déli területein. Sajnos számos ilyen forráshely és régiműltből fennmaradt gyűjtemény mindmáig, századunk utolsó évtizedéig, megközelíthetetlen volt a gyűjtők és a sajtó alá rendezők számára. Bár szomszédos külföldi levéltári és könyvtári kutatásaik során általában készséges és kollegiális segítségre találtak, helyenként a meg nem értés, elzárkózás, az adminisztráció kőfalába ütköztek. A sajnálatos jelenség, közös művelődéstörténeti örökségünk kéziratos forrásainak hozzáférhetetlensége, a mikrofilmek megszerzésének hihetetlen nehézségei, a kutatások akadályozása érthetetlen – s az európai könyvtári és levéltári kutatási viszonyok nyitottságát és zavartalan lehetőségeit tekintve –, tudományos és szakmai szempontból anakronisztikus és tarthatatlan állapot. A feltárás folytatása újabb előadási adatokkal szolgálhat főleg az egykori észak-magyarországi, mai szlovákiai és a kárpátaljai, mai ukrainai, illetve az erdélyi, mai romániai részekben található régi anyagot tartalmazó forrásgyűjteményekben elvégzendő kutatással. Az utóbbira vonatkozólag a gyűjtött és eddig közölt forrásanyag kiegészítése egyelőre az erdélyi magyar irodalom- és drámatörténeti kutatókra vár; ez természetesen összefügg a rendkívül jelentős korabeli színháztörténeti vonatkozások feldolgozásával is, ami a magyar, szász és román kutatók együttműködését tenné kívánatossá. Erre egyébként már Jancsó Elemér, jeles erdélyi színház- és irodalomtörténész is rámutatott,⁷ de az idő máig sem kedvezett ilyen kutatási tendencia érvényesülésének. A jövőben nagyobb teret kellene szentelni az iskolai színjátszás és a hivatásos színjátszás átmeneti időszakának, elsősorban erdélyi vonatkozásban, különös tekintettel az erdélyi szász iskolai színjátszásra, ennek külföldi, főleg ausztriai német és németországi egyetemi (Jena, Halle, Marburg, Göttingen, Frankfurt stb.) kapcsolataira, az onnan hazatért protestáns diákok szerepére.

Ami az iskolai színjátszásra vonatkozó tanulmányokat illeti, tematikájuk rendkívül sokszínű. A folyóiratokban, évkönyvekben, előző két konferenciánk előadásanyagát tartalmazó kötetekben a szerteágazó egyéni érdeklődés kedvező jelei tapasztalhatók. De nagyobb, egyetemi doktori, akadémiai kandidátusi és doktori értekezések is születtek az iskoladráma témaköréből. Ilyen például Staud Géza *Az iskolai színjáték Magyarországon* című doktori disszertációja,⁸ Kilián István *A minorita színjáték és a magyarországi barokk drámaelmélet* című kandidátusi értekezése, amelynek átdolgozott változata két éve jelent meg.⁹ Doktori disszertációjának, *A piarista színjáték témarendjének vitája* pedig 1994 őszén lezajlott. Pintér Márta Zsuzsanna a ference-

sekről írta egyetemi doktori értekezését; *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században* című kötete pedig a múlt évben jelent meg.¹⁰ Varga Imre doktori tézises összefoglalójának (*A protestáns iskolai színjátszás Magyarországon, 1534–1800*) is sikerrel zajlott le akadémiai vitája. Demeter Júlia „Egy játék néző helye világ pusztája...” (*A magyar vígjáték XVIII. századi történetéhez*) című kandidátusi értekezését szintén 1993-ban védte meg. Czibula Katalin is beadta már *A főúri protokoll dramaturgiája* című egyetemi doktori értekezését.

Többen is megjegyezték az említett művek kritikai ismertetése és bírálata kapcsán, hogy ezek az iskoladráma-kutatás új szakaszára jellemzők. A régóta hiányolt összegezés előkészítését is szolgálják, s az igényelt szemléletbeli és módszertani változásokat is tükrözik. Az egyik tézisíró a filológiai és „irodalom-esztétikai” megközelítés (egyoldalúsága) helyett célravezetőbb eljárást választott. „A protestáns iskolai színjátszás vizsgálatában az iskoladrámákkal eddig foglalkozó irodalomtörténeti-esztétikai szemléletet egy sokrétűbb kutatási módszerrel egészítettem ki. A történeti fejlődés tényein, magukon a szövegeken felül figyelmem kiterjedt a színpadon folyó játék számos elemére...” – írja Varga Imre.¹¹ A szemléletváltás kiterjedt a hagyományos műfaj meghatározására, a dráma fogalmának kiszélesítésére, a színjátszás körének kitágítására is. Tény, hogy az iskolai színjátszás eddigi irodalomközpontú vizsgálatát más módszerekkel végezte, komplexebb módon járt el, mint irodalomtörténész és színháztörténész elődei tették külön-külön.

Minderre azért tértem ki, hogy az újabb kutatási eredményekkel érzékeltessem, a magyarországi iskoladráma történetének megírása immár időszerű feladatunkká válik. Az összegező szándék nem csökkenti a részletkutatások jelentőségét, de befolyásolhatja azok irányultságát. Előtérbe kerülnek viszont olyan általános, elméleti vagy történeti igényű tanulmányok, amelyek elősegítik egy leendő iskoladráma-szintézis szempontjainak kidolgozását, a hiányzó munkálatok elvégzését, s távlati közös vállalkozásként annak megírását. Ezt a célt szolgálja, hogy a kérdést kerekasztal-vita formájában napirendre tűztük. Változatlanul fennáll s erősödik a komplex kutatás igénye, a különböző tudományágak (irodalom, színház-, zene- és táncművelés, néprajz, iskolatörténet, eszmetörténet, vallás-, teológia- és filozófiatörténet, nyelvészet, képzőművészetek) szakembereinek szorosabb együttműködése, termékeny vitája.

Az iskolai színjátszás történeti áttekintéséhez és differenciált elméleti megalapozásához nélkülözhetetlen az egykorú vélemények ismerete. A kritikatörténeti munkálatok példájára szükséges és igen hasznos volna a korabeli vélemények, kritikai megjegyzések, kritikátörténeti dokumentumok összegyűjtése és értékelése az iskolai színjátszás területén is. Olyan egyházi és

világi kéziratok és nyomtatott megnyilvánulásokra gondolunk, amelyek különféle barokk prózai műfajokban, levelekben, vitairatokban, naplókban és emlékiratokban fordulnak elő. A sajnos még ritkaságszámba menő források között ismeretes például Rákóczi fejedelem véleménye a jezsuita iskoladrámáról és színpadi retorikáról a *Responsio* szövege alapján.¹² Egy lengyel–magyar példát is említhetünk; Báthory István tiszteletére, az általa alapított wílnói jezsuita Akadémia növendékeivel 1582. február 4-én előadott, Kaspar Pętkowski *Dialogus gratulatorius de Pace a Stephano Rege Poloniae et Lithuaniæ instaurata...* című darabjáról részletesen írt Jakob Brzeznicki poznańi kanonok Martin Gerstmann boroszlói püspöknek március 10-i levelében, amelyben kitér a rendezés, a diákkórus, a színpadtechnika, a dialógus fontosabb momentumaira.¹³ Megjegyzést fűz Piotr Skarga is az előadás után tíz nappal Claudio Aquaviva római generálisnak február 14-én írt levelében. Más típusú Johann Josef Khevenhüller-Metsch herceg császári főudvarmester naplója. Általa azonosítható a Pressburger Zeitung híradása a pozsonyi Notre Dame-apácák leánynevelő intézetében Mária Terézia jelenlétében 1764. július 11-én játszott bizonyos komédiáról; „a bentlakó növendékek által előadott spectacl-on két franciára lefordított piece-t a Clemenza di Titot és a Nietta à la court-t nézték meg...” Metastasio heroikus darabjáról, a Titusról és egy balettel kísért „petite bourlesque”-ről, a spanyol király és egy pásztorlányka idilljéről van tehát szó, amelyeket egyébként július 20-án és augusztus 24-én is játszottak.¹⁴ A Magyar Hírmondó 1782. január 26-i híradása pedig a későbbi színikritika előzményei szemszögéből érdekes egyes szereplők játékának méltatásával.¹⁵

A kritikai és polémikus nézőpontnak ki kell terjednie a régmúlt s korunk értékeléseire, felfogások és szemléletek bírálatára. Például: „A jezsuita iskoladráma elmagyarosodására csak a barokk kor végén fog sor kerülni. A latin nyelv kizárólagos uralmával, valamint a valóság ábrázolásától való tudatos elfordulásával a jezsuita dráma hátráltatta a magyar nyelvű dráma kifejlődését, s komoly érdemei csak a barokk színi kultúra meghonosítása terén voltak.”¹⁶ Az irodalomtörténeti kézikönyvben olvasható megállapításhoz hasonlóan vitatható a magyar–lengyel párhuzam kapcsán tett összehasonlító nézet a jezsuita színjátszás szerepéről Lengyelországban. „Ez a szerep korántsem egyértelmű. A jezsuita színpad reakciós eszmei mondanivalójával nem serkentette, hanem inkább gátolta a haladó lengyel renaissance dráma további fejlődését, viszont magát a színjátszást nagymértékben támogatta, s a színpadi formák és műfajok fejlesztésében fontos szerepet játszott” – olvassuk J. Lewański *A lengyel színház Báthory István királysága idején* című, a Színháztörténeti Könyvtárban megjelent írása bevezetőjében.¹⁷ Ezen a téren

is új, kiegyensúlyozott értékelésre kell törekednünk; a szemléletváltás, illetve a helyes szemlélet érvényesítése ilyen esetekben is indokolt. Más összefüggésben is: „A jezsuita kozmopolitizmussal szemben a pálosok hazafiságra nevelnek, társadalmi jogegyenlőséget hirdetnek, a maradiság kigúnyolásával, egy-egy osztályfigura bemutatásával, szatirikus beállítással tanítanak a jóra.”¹⁸ Mivel a hazai jezsuita iskoladráma máig hiányzó történetének megírása nélkül, illetve a többi rendek és a protestánsok iskolai színjátszásával fölmerülő összefüggések, különbözőségek vagy sajátos vonások új megvilágítása nélkül nem készülhet el a magyarországi iskoladráma összegező feldolgozása, feladataink adottak.

Az ilyen munkálatok természetüknél fogva összehasonlító jellegűek. Az említett európai előzményekhez, mintákhoz, forrásokhoz való kötődések vizsgálata alaposabb felkészültséget igényel. A sokrétű összehasonlító iskoladráma-történeti kutatások és komparatista tanulmányok sokban hozzájárulhatnak egy iskoladráma-szintézis távlatainak kidolgozásához. Az ilyen jellegű, viszonylag kevésnek tűnő részlettanulmányok bővülésének, kíváncsios föllendülésének jelei már tapasztalhatók. E rendkívül gazdag témakörön belül például olyan jelenség is megvizsgálandó, hogy mi a jelentősége az erdélyi jezsuita misszióknak, illetve úttörő tagjának, Jakub Wójek volt pozsonyi és wilno-i rektornak, akinek vezetése alatt kollégiumi előadással köszöntötték az 1579-ben Wilnába érkező Báthory Istvánt; az üdvözlő-színjáték szerzője Kaspar Pełkowski volt. A Báthory által alapított kolozsvári jezsuita iskolának ő volt az első rektora, amikor a *Dialogus seu comoedia* nevezetű első darabot, egy „vetélkedést” adtak elő (1581) a tudományok vagy a tanulás méltóságáról („de studiorum dignitate”).¹⁹ Szintén további vizsgálat tárgya lehet az olasz és lengyel piaristák szerepe a podolini kollégiumi színjátszás meghonosításában, illetve a magyar ferences színjátszás itáliai gyökereinek kimutatása.²⁰ Az újabban föltárt adatok tükrében nagyobb figyelmet kellene szentelnünk az egyes rendi, városi iskolai színjátszás kezdeteire, hazai és külföldi tényezőire. Egyébként megfontolandó volna az egyes legjelentősebbnek bizonyult városok iskolai színjátszása monográfiáinak elkészítése az ismert ausztriai kezdeményezés alapján.²¹ Az általános összefoglalásnak megbízható bázisai lehetnének az ilyen város-monográfiák. Összefügg ez az iskolatörténettel is, amely helyesbítésre és új feldolgozásra szorul az iskoladráma-történet szemszögéből. Jó példa a ferencesekről írt kötet;²² a szerző helyesbítő törekvése a rendi iskolák pontos jegyzékétől kezdve, minőségi szintjének megállapítása, folyamatos vagy szakaszos működésének tisztázása, az előadási adatok ellenőrzése és egyeztetése.

Az iskoladráma és a városi élet témaköre mellett tovább vizsgálandók a jezsuita iskoladráma és az udvari kultúra összefüggései, az udvari színjátszás és az iskoladráma közti esetleges kölcsönhatás kiderítetlen problémája. Talán megállja helyét az a korábbi észrevétel, hogy „az egyházi irodalom műfajai közül a barokk reprezentációt hatékonyan szolgáló jezsuita iskoladráma forrt össze a legszorosabban az udvari élettel”. Ettől nem független a főrangú mecenatúra kedvező hatása. „A magyarországi jezsuita színpad felszerelését, díszleteit, pompáját tekintve európai színvonalat képviselt, elsősorban a főúri mecénások adományainak jóvoltából.”²³ Ennek egyik kiváltó tényezője volt a főnemesi actorok kimutathatóan nagy száma, a főúri szereplők kezdeti túlsúlya, a nézők és pártfogók között feltűnő főrangú családok pozíciója.

A szociológiai aspektus az iskoladráma-kutatásban olyan tényező, amelyet az előbb említett újabb tanulmányok szerzői is érintenek, de még nem sikerült teljesebbé tenni. Történeti áttekintésben két vonatkozása érdekel bennünket: a szereplők (actorok) társadalmi rétegződése, a főrangú, nemesi és polgári elem aránya és arányeltolódása az utóbbi javára; illetve a gyér adatok ellenére a közönség összetételének, rétegeinek, számának, változó igényeinek megközelítő jellemzése. Úgy látszik, hogy a szűkebb korabeli olvasóréteghez mérve az iskolai színjátszás hallgatósága összességében az előbbi sokszorosát teszi ki (amibe írni, olvasni nem tudók is beleértendőek).

Az iskolai színjátszásból hivatásos társulatokba átnőtt szereplők kérdésköre jelentőségénél fogva bővebb tanulmányozást igényel. S ha az első kolozsvári szintársulat tagjai közé több enyedi diák került, a marosvásárhelyi diákszínjátszás szoros kapcsolata is kiemelendő a kolozsvári állandó színház megalakulásával. Ha elfogadjuk, hogy az állandó színház létrejöttét elősegítette az iskolai színjátszás, érdemes volna nagyobb figyelmet fordítani a nyolcvanas és kilencvenes években s a XVIII. és XIX. század fordulóján kibontakozó folyamatra a szereplő gárda felnövése és a „játszódó személyek” állandó színrelépése tekintetében is.²⁴ Ezzel párhuzamosan alakul az iskolai színjátszás utolsó évtizedeinek repertoárja és a hivatásos színházak ebből is merítő, kialakuló repertoár-választéka. Ebben a vonatkozásban feltűnő az a megfigyelés, hogy „a hivatásos színészet műsorára átkerült darabok kivétel nélkül vígjátékok; megfelelően annak, hogy ez a műfaj alkotta a játérend túlnyomó részét”.²⁵ S tegyük hozzá, megfelel a közönség új igényeinek is.

Az iskoladrámától a hivatásos színjátszásig tartó átmenet, az iskolai színjátszás hatása a magyar hivatásos színészet első évtizedeire olyan sokrétű problematika, amely az egyik legizgalmasabb kutatási pontként vonzza a

régóta megoldatlan kérdéskör iránt érdeklődőket. Az iskoladráma fejlődés-történeti szerepének egyik lényeges mozzanatára Varga Imre utal téziseiben: „Az iskolai színjátszás vulgarizálása az antik tudós témáknak népies irány-ban való eltolása a maguk és a közösség szórakoztatására történt. Az ilyen-fajta játékok készítették elő, szolgálták a világi színjátszás ügyét.” A magyar felvilágosodás első évtizedeiben vagyunk. Az iskoladráma elvilágiasodásával párhuzamosan erősödik a drámatémák profanizálódása, a vígjáték kedvelése, a világi műfajok és a profán tárgyak szerepe.

Ilyen szemszögből is új eredménynek könyvelhető el a katolikus kispapi szemináriumokban folyó színjátszás 1783 utáni adataiból levont következtetés. A pozsonyi, egri, zágrábi seminarium generale (1783–1790) növendékei közül számosan a hazai tudományosságot szolgálták, a nemzeti nyelv és irodalom felvirágoztatásán fáradoztak, fordításokkal, eredeti alkotásokkal gazdagították kultúránkat. Amikor színpadra léptek, fordított, magyarra átültetett drámákkal jobb ízlésre próbálták nevelni közönségüket. A kilencvenes években a püspöki szemináriumokban általánossá vált színjátszás egyik fontos tényezője az átmenetnek. „A játszott darabok között voltak régibb típusú iskoladrámák, nagy többségük azonban világi színpadra szánt alkotás fordítása, átdolgozása volt. Játékainak a hivatásos világi színjátszás nem vetett véget, színjátszó hagyományaik átnyúlnak a XIX. század évtizedeire is.”²⁶ Ekkor s a korábbi fázisban is izgalmas kérdésként merül fel, hogy milyen nyelv- és stílustörténeti folyamat zajlott le a francia, olasz, német drámák magyar iskoladrámává történt átültetésekor, például a francia klasszikus darabok magyar barokk, késő barokk vagy rokokó árnyalatú adaptációjakor. Továbbá, hogy az iskoladrámák fordítási hagyománya hogyan illeszkedik a magyarországi fordítási irodalom és fordításelmélet felvilágosodás előtti periódusához, illetve a Bessenyei által meghirdetett új fordítási programhoz.

Mind az idegen nyelvű drámai szövegek iskolai drámaszintű adaptációja, mind ezek elemzése főlvetik a drámaelméleti fogalmak használatának és értelmezésének problémáját. Az elfogadott jelentésű fogalmak alkalmazásakor és az iskoladráma-szövegek irodalmi nézőpontú elemzésekor könnyebb a helyzet, míg a szorosabban vett drámaelemzés módszere tökéletesítendő. Kezdődik drámaiságuk mibenlétének megítélésével, a dráma-ismérvek alkalmazásával, az egyes iskoladrámák műfaji ismérveinek kezelésével, folytatódhat – a drámaelméleti fogalmak egyéni kezelése folytán – a tárgyalt iskoladrámák művészi szintjének meghatározásával, túlértékelésével vagy alábecsülésével. Az egyik disszertációs vitán az is fölmerült, hogy a drámaelméleti terminusok esetében kell-e különbséget tennünk egy iskoladráma

elemzésekor, vagy az általános drámai fogalomhasználat gyakorlata követhető. Csokonai esetében a válasz már egyértelműbb.²⁷

Az első és második iskoladráma-konferenciánk²⁸ óta sokban gazdagodtunk, már ami az újabb kérdésfeltevéseket és az elvégzendő feladatokat illeti. Reméljük, hogy harmadik tudományos eszmecserénk segíteni fog ezek újragondolásához, drámai közösségünk tagjainak feladatvállalásához.

- 1 KERÉNYI Ferenc, *Az iskolai színjátszás hatása a magyar hivatásos színészet első évtizedeire = Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna és KILIÁN István, Debrecen, 1993, 143.
- 2 KILIÁN István–STAUD Géza–VARGA Imre, *A hazai iskoladramák feltárása*, MKSz 1980, 199.
- 3 *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773*, s. a. r. STAUD Géza, Bp., 1984, I, 6–7.
- 4 *A magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma*, sorozatszerk. HOPP Lajos, Bp., 1984–1994, I–VI. Az I–III. k. Mutatója H. TAKÁCS Marianna, Bp., 1994.
- 5 VARGA, i. m., 1988, 12.
- 6 *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század*, sorozatszerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, Bp., 1989, I–IV, 1992.
- 7 JANCSÓ Elemér, *A kolozsvári magyar színház megalakulása és a felvilágosodás*, NyIK, 1963, 1, 7–16.
- 8 Kéziratos disszertáció. Bp., 1980, MTAK D/8724.
- 9 Kéziratos értekezés. Bp., 1980, MTAK D/9109. Vö. *A minorita színjáték a XVIII. században. (Elmélet és gyakorlat)*, Bp., 1992.
- 10 Bp., 1993. Irodalomtörténeti Füzetek 132. sz.
- 11 Kéziratos értekezés. Bp., 1990, MTAK.
- 12 *Responsio Francisci Rákóczy anno 1706 ad supplicationem, sex comitatum protestantium contra relegationem patrum Societatis Jesu = Ráday Pál iratai*, I, 1703–1706, s. a. r. BENDA Kálmán, ESZE Tamás, MAKSAI Ferenc, PAP László, Bp., 1955, 711–714.
- 13 LEWÁNSKI, Julian, *A lengyel színház Báthory István királysága idején*, ford. SZ. SZÁNTÓ Judit, bev. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., Színház- és művészettörténeti Könyvtár 5, 1962, 15–22, 26–31, 46.
- 14 G. GYÖRFFY Katalin, *Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon. Idegen utazók megfigyelései*, Bp., 1991, Művészettörténeti Füzetek 20, Bp., 1991, 106; ItK 1992, 697–698; *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, s. a. r. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, Bp., 1992, 176, 180.
- 15 Batthyány Lajos „Primás Úr... maga jelen-létével azon kis mese-játékot-is meg-tisztelte, mellyel némellyek a tanítvány Kis-Asszonyok mindnyájan főképpen pedig M. Kevenhüller és Battyáni Szerafina Gróf Kis Asszonyok, tökéletes dicsőítet érdemlették s nyertek a néző méltóságoktól.” I. m., 1992, 181.
- 16 MIT II, 217.
- 17 DÖMÖTÖR, LEWÁNSKI, 4.
- 18 NÁDAS Lajos, *A pálosok iskoladramái és iskolai színjátszásuk Pápán = A Veszprém megyei múzeumok közleményei* 17, 1984, klny. Veszprém, 1985, 428.
- 19 LEWÁNSKI, 12, 25; STAUD, I, 1984, 240; VARGA, ItK 1985, 359.
- 20 HOLL Béla, *A podolini piaristák első könyvvásárlásai (1646–1658) = Piaristák Magyarországon, 1642–1992. Rendtörténeti tanulmányok*, szerk. HOLL Béla, 82.
- 21 STAUD, I, 16, 20.
- 22 PINTÉR, i. m., 1993, 12–17.

- 23 MIT II, 16, 216; LUDÁNYI Mária, *A XVII. századi udvari színjáték és az iskoladráma kapcsolata = Iskoladráma és folklór*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna–KILIÁN István, Debrecen, 1989, 111–120.
- 24 ENYEDI Sándor, *Kísérletek Erdélyben az anyanyelvű színjátszás megteremtésére a XVIII. század utolsó évtizedében*, NyIK 1970, 1, 163–170; uő, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821*, Bukarest, 1972; HOPP Lajos, *Théâtre et société dans la monarchie féodale = Actes du Deuxième Colloque de Mátrafüred*, 1972, Réd. KÖPECZI Béla, Bp., 1975, 121–127.
- 25 KERÉNYI, i. m., 1993, 144.
- 26 I. m., 1992, 7.
- 27 BÉCSY Tamás, *A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai művében*, Bp., 1980, Irodalomtörténeti Füzetek 98. sz.
- 28 *Iskoladráma és folklór*, i. m., 1989; *Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, i. m., 1993.

Mit üzent Kossuth Lajos? (Jókai és Móricz művei Kossuth Lajosról)

Mi került be Kossuth pályájából Jókai regényeibe?

A válasz ez lehet: egyrészt nagyon kevés, másrészt elég sok. Széchenyi meg Wesselényi saját nevük alatt szerepelnek a Kárpáthy család két nemzedékének dilógiájában, Petőfiből Pusztafi, Kisfaludy Károlyból – Katonával összeolvasztva – Jenőy Kálmán lett Jókai tollán (*Politikai divatok, Eppur si muove*), Kossuth egyik fajta nagyarányú szerepeltetésére nem lelünk példát. Ezt a – látszólagos – hiányt magyarázhatjuk akár a cenzúra fennállásával, kettejük 1867 utáni politikai ellentétével, akár azzal, hogy annak életében kevés az olyan regényes tabló, mint „az árvízi hajós” föllépése, s hiányoznak a Széchenyire jellemző byroni gesztusok, életunt kitörések, amelyekből fölépíthető volt a fiatal Szentirmay Rudolf.

Mégis, ismételjük, a hiány inkább látszólagos, mint valódi. Egyfelől néhány kevésbé népszerű művében találhatunk olyan költött alakokat, akik több vonatkozásban is félreismerhetetlenül Kossuthra emlékeztetnek, másrészt elég gyakran történik nyílt célzás magára a közéleti személyiségre. Válasszunk ki egy-egy példát mindkét lehetőségre!

A *régi jó táblabírák* (1856) első részében rajzolódik ki előttünk Fenyéry Endre megyei főügyész pályája. A fiatal tisztviselő az 1846–47-es felvidéki éhínség idején mindent elkövet a nyomor enyhítésére. Erőszakkal is feltöri a gazdag bérlő magtárát, amikor az megtagadja gabonakészletének közcélokra való átadását. Tette nemcsak emberbaráti, hanem politikai jelentőségű is: megelőzte vele a kitörni készülő helyi zendülést. Mivel a történet Zemplén vármegyében játszódik, önkéntelenül is Sátoraljaújhely egykori – 1826–1829 közötti – városi ügyészére gondolunk, aki 1828-ban kéziratot dolgozott fogalmaz *Értekezés az éhségmentő intézetekről* címmel. A Fenyéryhez hasonlóan nagy szaktudású jogász neve: Kossuth Lajos. Ne feledkezzünk meg egy újabb párhuzamról. Barta István kutatásai nyomán tudjuk, a fiatal közéleti ember 1831-ben oly sikerrel szervezi meg lakóhelye védelmét, hogy Sátoraljaújhelyt elkerülik a koleralázadás hullámai. Mindez természetesen egyelőre pusztá föltevés, bár éppen nem valószínűtlen!

Az utolsó pozsonyi országgyűlés viharos napjairól készít pillanatfölvételt *A kiskirályok* XLII. fejezete.¹ Tanussy Decebálnak megdöbbenve kell tapaszt-

talnia, hogy már semmi sem szent: lesz választójoga a felszabadított jobbagynak, bármily csekély is a földbirtoka. Az ősmaradi nemes úr ekkor kér szót: „Vezérszónokuk [ti. a szabadelvűeké] indítványozza a negyedrésztelket szavazatjog alapjául. A párthívek hüledeznek, senki sincs, aki ellent mondjon, Kossuth teszi az indítványt! – No, ha senki sem szól, hát majd megteszi Tanussy Decebál.”

Nehezen megfejtendő rejtvényt ad fel írónk a kutatásnak *Bolivár* című 1857-ben közzétett elbeszélésében.² Nem annyira a dél-amerikai hős sorsát jeleníti meg, inkább a szabadságharcok egyik állandóan visszatérő súlyos kérdését emeli ki: Jogosult megoldás-e a diktatúra vagy a királyság bevezetéséhez folyamodni, azért, hogy elkerüljék a forradalmakat gyakran fenyegető anarchiát? A főalak a nép bizalmából a cselekmény folyamán mindkét méltóságot elnyeri. Ámde nemcsak az elvont szabadságeszme hívei lázonganak ellene, hanem azok is, „akiknek zagyva kiváltságait a code Bolivienne” eltörölte, hogy egyenlőséget teremtsen. „Simon Bolívar letette az uralkodói hatalmat [...], s elhagyta hazáját, amely hálátlanul üldözte, mint szokták mindenütt az apró emberek a nagy lelkeket” – hangzik a szöveg utolsó előtti mondata.

Kire gondolhatott a szerző? Kossuth meg Görgey egy ideig csakugyan teljhatalommal rendelkeztek, azonban életútjuk nehezen párhuzamosítható a regényesített Libertadoréval. A kormányzót nem belső ellenzéke üldözte el, másfelől a magyar hadvezér nem vezetett be a társadalmat átalakító új törvényeket. (A külső ellenség végső győzelméről Bolívar esetében természetesen nem beszélhetünk.) Mégis több érv hozható fel a Bolívar–Görgey hasonlóság mellett. Mindkettő ragyogó katonai tehetség, félelmet nem ismerő harcos, hosszú ideig mégsem tudja engedelmességre szoktatni önfejlő, hiú tábornokait. Görgey féktelen hatalomvágyát a radikálisok egy része, sőt Kossuth és Szemere is éppúgy hangoztatta, mint a „beszély” columbiai, venezuelai túlzói. Sőt az utóbbiak Jókai szerint – s itt a legfontosabb egyezés – nyíltan árulónak kiáltották ki a szabadsághőst.

Mindebből az következik, hogy a *Bolivár* 1848–49 Kossuthtól is megrágalmazott, gyűlölettel emlegetett hadvezérének védelmét szolgálta a maga idejében. A cenzúra miatt kényes témák spanyol vagy latin-amerikai környezetbe áthelyezésével Jókai egyébként is gyakran élt ekkoriban. Védte Görgeyt, azonban még burkoltan sem támadta annak nagy ellenfelét. A Bolívarral szembenállók ugyanis semmilyen hasonlóságot sem mutatnak Kossuthal. Éppen ellenkezőleg, valamennyire párhuzamot vonhatunk a Libertador és a kormányzó között: hiszen „nagy lelkek” mindketten, bátor hívei a politikai egyenlőségnek, megsemmisítői a „zagyva kiváltságok”-nak.

Végül is elmondhatjuk, hogy Kossuth aránylag gyakori modellje írói teremtményeinek, ám azok csupán egyetlen mozzanat erejéig rokonulnak vele. Emlékezzünk Baradlay Ödönre, aki hozzá hasonlóan nagy tetszéssel fogadott beszédet tart 48 márciusában a szabadságtól mámoros bécsieknek. De utalhatunk az *Egy az Isten* főhősére, Adorján Manasséra is. Az ő kínzó töprengései arról, milyen veszélyeket idézhet föl 1859-ben az esetleg újra fellobbanó függetlenségi harc, nemzetiségi lázongás, bizonyára nem lehettek ismeretlenek a volt kormányzónak s az emigráció többi vezetőjének.³

Ő még egy más világnak volt harcosa

1927 novemberében – állítólag 33 esztendei huzavona után – felállították Kossuth és miniszter társai szobrát az Országház közelében. Móricz Zsigmond szavával „bánatba merülve és magába süppedve” tekintenek mindnyájan a XX. század magyarjára, mint akik önvádat éreznek. A kor vezető értelmiségeinek jelentős része elfordul a liberalizmustól, Szekfű Gyula ösztönzésére Széchenyiben ismeri fel keresztény konzervativizmusának eszmei előfutárát. Az sem egyértelműen jó ajánlólevél a turini remetének, hogy mindvégig kitartott a függetlenség eszméje mellett. Hát nem volt jobb a dualista házban élni, mint szembenézni a Kisantanttal, vagy megsejteni az ébredező német és orosz támadókedvet? Móricz Zsigmond nem sírja vissza a közelmúltat s a kisállamok nacionalista nyomorúságából ismer kivezető utat: két hírlapi cikkében⁴ is a Duna-konföderációt ajánlja gyógyszernek a régió sokféle bajára. Ennek a nemrég még oly bizalmatlanul szemlélt, sőt magától a Függetlenségi Párttól is agyonhallgatott kezdeményezésnek a két világégés között már vannak tekintélyes méltatói – ha kevesen is. Móricz azonban mélyebben gondolkodik annál, hogy csak az időszerűt pillantsa meg e géniusz életművében. Túllépve a Széchenyivel, Görgeyvel történő – már-már elkoptatott – szembeállításon, eddig alig leírt tételt állít fel: Kossuth számára nem létezett még osztálytagozódás, csak nemzeti. „Ő még nem tudott, vagy számára nem volt fontos és működő a szociális gondolat. Ő még egy más világnak volt tudósa és harcosa.”⁵

Higgadt, történetírói hűvösséggel megfogalmazott megállapítás. Még nem érezhető benne a hibáztatás, a szélesebb körű átértékelésre érlelődő szándék. Egy évvel később sem gondolhatnak effélére olvasói, amikor a Nyugatban közlésezi Görgey Artúrról szóló esszéjét.⁶ Móricz nem árulással vádolja a fővezért, hanem szinte ennél is rosszabbal: „Leteszi a fegyvert, de hogy teszi le. Leteszi mint katona s mint a politika *analfabétája*.” [Saját kiemelésem. N. M.]

Nagy politikai tévedése az oroszok előtti fegyverletétel. „És ezzel örök és végzetes sebet üt az osztrák hatalom szívében” – mondja ki az író. Későbbi megnyilvánulásait olvasva is számon kéri tőle a politikai jövőbelátást: „[Görgey] hitet tesz, hogy a monarchia szét nem bomolhat mindaddig, míg Európa térképe tökéletesen meg nem változik.” Mennyivel világosabban felismerte Kossuth a nemzeti-nemzetiségi törekvések mélyén megbúvó robbanóanyagot! Ilyen előzményekből folyik Móricz végső következtetése: „Szakember maradt a katonai mezőkön [...] Kossuth árnyékában kellett maradnia.”

Tehát harminc esztendő elmúltával is él benne a volt kormányzó iránti nagy elismerés, amely 1902-ben Kisújszálláson tollat adott a kezébe, hogy színdarabot készítsen eszményképéről. Él benne, de nem régi töretlenségében, és mintha már nem is annyira a forradalom és szabadságharc vezérének szólna, inkább a Dunai Szövetség kitervelőjének. Följegyzésre méltó azonban, hogy kezében nem Széchenyi avagy Görgey meg Széchenyi kettőse felé billen a mérleg, mint annyi kortársa esetében. (Babits, Szekfü Gyula; Németh László, aki már valószínűleg az 1930-asokban is inkább Széchenyi híve.) Ehhez képest meglepődhetünk azon, hogy a *Rózsa Sándor* dilógia második kötete 1942-ben milyen határozott bírálatot tartalmaz Kossuth ellen. Csak néhány bekezdést kell végigfutni, máris kiviláglik, kik váltak a szerző szemében 1848 valóban előremutató, jelképes alakjaivá: „A magyar revolúciót, a magyar dicsőséges forradalmat két név hajtotta végre: Petőfi Sándor meg Rózsa Sándor.”⁷

Az olaszok ellen küldendő haderő megajánlása kérdéséről ez áll a *Fegyverre magyar* kapitulumban: „Petőfi tisztában látott Kossuthnál, Deáknál és az egész kormánynál és pártjánál.”

Hogyan jutott el ezekhez, a maga korában vakmerőnek számító, s napjainkban is kevésbé elfogadható megállapításokhoz? Az erősen stilizált Rózsa Sándort, e csaknem mesehőst, a jobbagyság jogainak legendás védelmezőjét miért rajzolja keserűen csalódottnak 1848 őszén? Miért állítja félre az önvédelmi harcból, ahol a nemzetiségi támadókra csupán akkor édesmes lőnie, ha urak, ha tiszték?

A Kelet Népe szerkesztője ez időben minden idegszálával a parasztság legszegényebb rétegeinek fölemeléséért harcol. Munkát, legalább tűrhető megélhetést, mezőgazdasági ismereteket akar adni, adatni nekik. Ehhez képest minden másodlagossá törpül szemében: az értelmiség megosztottsága (urbánusok-népiesek), külpolitika – a második világháború. Bizony a történelmi hűség is! Földreformot, sőt földosztást kívánna írónk az 1940-es magyar falunak, majd visszavetíti e követelményt 100 esztendővel korábbra, és számon kéri Kossuthtól a félmunkát. Miért csak a telkes jobbagy kapta meg

eddig is művelt földjét – kérdezi –, míg a nem úrbéresek, a cselédek, a zsellérek egy göröngyhöz sem jutottak.⁸ „Mi a haza?... Mi az, amit neki ad ez a haza?” A betyárvezér Temesvár körül éppúgy tűnődik, mint otthonától sokszáz kilométerre az első vagy második világháború honvédje, éppúgy felvillan benne a gazdagok elleni lázadás, az osztályháború gondolata, mint amabban. Ez a Rózsa Sándor nem illik a maga korába. Itt, e ponton már anakronizmus. És, ami még nagyobb baj: nem is rokonszenves. Nem lehet magával ragadó regényalak az, aki az akkori történelmi helyzetben ennyire nem tudja összeegyeztetni a „szögénység” érdekét a haza, a szülőföld megvédésével. Az eddig eszményített szereplő itt egyszerre önzővé, rövidlátóvá lesz – jellemében törés áll be, kétségtelenül az alkotó tévedése folytán.

Kossuth megformálása hitelesebbnek tetszik. Messzebbre kerül ugyan Petőfi eszmevilágától, mint a valóságban volt, de ez a távolságteremtés jobbára megmarad az elbeszélői közlésekben, nem kerül be a jelenetezésbe, hanghordozásba. Ha megfigyeljük a *Bécsi napfény* című fejezetet, feltűnhet, mennyivel ünnepélyesebb, irodalmiasabb az egész szókincse, szófűzése a társaiénál. Csakhogy a költőiség, választékosság ezúttal inkább pozitív előjelű: látnoki természetét akarja kiemelni a művész, amely elüt a haza bölcse jogászbibb, nemesibb, szárazabb alkatától. Jócskán megváltozik az elbeszélő hangneme az államférfi szegedi föllépéséről szóló beszámolójában (*Szegedi szózat*). Alig érezhető, de annál állandóbb kajánsággal ad számot hőse színészien hatáskereső mozdulatairól („meglengette a strucctollas kalapot”, „az ég felé pillantott, s közben sajnálta, hogy baldachint állítottak föléje”), ám főként orgánuma zengéséről. „Mély szünetet tartott”, „mély és borongó lírához” folyamodott Kossuth, „visszatartott lélegzettel várt, ahogy az énekesnő kitarja a hangot, ott fönt folytatta élesen és bűvös muzsikásan”. Mintha nemcsak a XX. század fia mosolyogná meg ükapáinak elavult fogásait, hanem a népfí csúfolódnék holmi nemesi jelmezbe bújt Csóri vajdán!

Egy jól megszerkesztett elbeszélés a szereplőket is rendszerbe állítja. Párhuzamok, ellentétek, fokozatok jönnek létre, az egyes jellemrajzok kiegészülnek – szinte észrevétlenül. Görgéy epizódalak, semmi köze a cselekmény fővonalához, fölléptetése aligha szolgál egyéb célt, mint Kossuth ellenpontozását. Csakugyan, amint Zichy Ödönt elfogja, kihallgatja, a népharagtól személyesen megóvjá, hogy aztán irgalmatlanul felköttesse – merő érdekesség, szigor, szűkszavúság. Szöges ellentéte a három fejezettel korábban Szegeden parádézó elnöknek. Hasonlóképp szembeállítható az alkalmazkodó, bő mesélőkedvű úrfíú, Jócai Móric dacos, plebejus hajdani barátjával, Petőfível. Ennek ellenére a műből hiányzik a gondosan fölépített szerkezet, hozzátehetnénk vagy elvehetnénk belőle – az aligha tűnne fel. Mintha csak úgy

készült volna, ahogy a források a kezébe kerültek, és azok fogytán, le is zárta volna történetét.

*

Az irodalomtörténet-írás úgy tudja, hogy az alkotó elégedetlen volt könyvével, annak átalakítását tervezte s különösen Kossuth bemutatásán szeretett volna változtatni. E javítás már a tényanyag pontossága kedvéért is szükséges lett volna, hiszen számos apróbb-nagyobb tévedés szeplősi a munkát. Egyszer azt olvassuk benne, hogy a nagy népvezér öt esztendeig ült börtönben, máskor Batthyány Bécsben felkínálja Kossuthnak a belügyminiszterséget, amit az fanyalogva fogad – holott a források szerint épp erre vágyott, de hiába. Sokkal fontosabb feladatnak számított az alapgondolat kiigazítása, azé az alapgondolaté, amelyet Czine Mihály kismonográfiájában⁹ így foglal össze: „...a nemesi vezetés elsikkasztotta a forradalom demokratikus tartalmát, a szegényparasztság életében nem történt semmi »egész 1848 törvénytára nem is volt vívmány, csak részletekben«.”

Azok a népi írók és publicisták, akik írtak a Kelet Népebe, és Móricz harcostársainak számítottak, egészen másként ítélték meg a dolgot. Megjelölték ugyan a jobbágyfelszabadítás korlátait, ám felismerték azok társadalomtörténeti szükségszerűségét, ezért nem a mulasztásokat, hanem 48–49 századokra szóló eredményeit hangsúlyozták. Erdei Ferenc 1942 körül már közismert röpiratában (*Kossuth Lajos azt üzenté*, é. n.) úgy szól kis könyve hősről, mint „nem szűkkeblű hazafiról”, aki feudalizmusellenes követelése miatt „a maga fajtájával, a maga osztálybelivel szemben harcolt”. Az örökváltságot kimondó törvényről megállapítja: „óriási mértékben segítette a parasztság felszabadulásának ügyét.”¹⁰ Kovács Imre 1942 márciusában tartott beszéde során a 48-as Kossuthnak a történelmi helyzet megszabta feltartóztathatatlan fejlődését méltatja, s kiemeli, hogy mert a tömegekre támaszkodni.¹¹ Ezek az írások egyszerre szolgálták a történelmi tisztánlátást s a demokratikus, fasiszmusellenes nemzeti összefogás kikovácsolását.

Csupán találgathatjuk, mennyiben bírták volna rá az effajta állásfoglalások Móricz Zsigmondot nézetei felülvizsgálatára, hiszen 1942. szeptember 4-én véget ért pályája. Bizonyos, a szabadságharc vezérének s a 48-as agrártörvényeknek megítélésében még élete utolsó szakaszán is erősen ingadozott. 1941. március 23-án például olyan megfontolt végkövetkeztetésre jutott egy hírlapi cikkében,¹² amely homlokegyenest ellenkezett a *Rózsa Sándor összevonja a szemöldökét* című regénynek nemcsak az eszmeiségével, hanem a cselekményének egész menetével, lezárásának ellenállhatatlanul komor han-

gulatával. „...ha akkor Kossuth isteni szerencsével és ihlettel meg nem csinálja azt a vér nélküli fordulást, akkor [...] irtóztató irányt vett volna az egész forradalom. Így átalakulhatott egyszerűen szabadságharccá. A nemesek és parasztfiúk egymás mellett masírozhattak közös ellenség ellen [...] százezer ember maradt élve [...]”

*

A gyémánt drágakő marad, akárhogy csiszolják, de csiszolói, csodálói más-más oldalról szemlélik, így eltérő lesz a fénytörése, színpompája. Kossuth személyisége nagy értéknek számított mind Jókai, mind Móricz szemében, ámde más-más tetteit tartották a legjelentősebbnek; életművének eltérő szakaszaira hívták fel olvasóik figyelmét. A régebbi mester számára főként 1848 őszének hőse volt. Seregeket fölkellesztő, a semmiből honvédséget létrehozó hős, aki 1849-ben már többször tévedett, a valóságos erőviszonyokkal nem számolt, engedett hiúságának, következetlenségének, s ez elmérgesítette viszonyát tábornokaival, kivált Görgeyvel. Reformkori pályáját, az áprilisi törvényekért folytatott emberfölötti harcát, 48-as bécsi diadalútját, hol hullámhegyre érő, hol hullámvölgybe merülő emigrációs vállalkozásait már nem ábrázolta közvetlenül.

Mindez a képzelet szülte Jókai-alakok tulajdonává lett: Kossuth egy fragmentuma költözött Fenyérybe, Baradlay Ödönbe, készítette töprengésre, majd elhatározásra Észak-Itáliában Adorján Manassét. Azonban még ez is kevés! Péterfy Jenő híres esszéjében gúnyosan jegyzi meg, hogy írónk teremtményeiben „valami szellemi multiplicator” működik, amely „tehetségeiket óriási arányokra hatványozza”. Efféle multiplicator érvényesülését csodálta meg nagy elbeszélőnk a Honvédelmi Bizottmány elnökének kifogyhatatlan energiájában, merészségében, sokoldalúságában, s a lelkébe mélyen beivódott látvány lett később a kiindulópontja számos hőse megteremtésének. Tágabb értelemben tehát a nem politikus főalakjai – például Berend Iván, Tatrangi Dávid – szintén örökösei a hajdani kormányzónak. Örökölték tőle az egyéni és közösségi akarat győzelmébe, valósággal mindenhatóságába vetett hitet! Természetesen e voluntarista szemlélet nem egyedül Kossuth példája nyomán gyökerezett meg Jókai művészetében. Létrejöttét elősegítette más kiemelkedő kortársak hatása, többek között Petőfié is.

Móricz Zsigmond nemcsak másféle írói alkat, emellett a Jókaiétól eltérő, megnövekedett történelmi távlatból néz vissza Kossuth Lajosra és korára. Vargha Kálmán *Móricz Zsigmond és az irodalom* című, napjainkban méltatlanul keveset idézett 1962-es monográfiájában¹³ joggal hangoztatja, hogy „a

szabadságharc nemesi vezetőinek és egész nemzeti pátoszának” kritikája végigvonul 1914-től kezdve egész pályáján. Látványos bizonyítéka ennek hajdan sok vihart kavaró *Arany János írói bátorsága* című polémikus tanulmánya (1931), amelyben hibáztatja *A nagyidai cigányok* szerinte túlságosan burkolt, áttételes szatírját. „Megrajzolja Csóri vajdát, de nem merte Kossuth Lajost írni meg benne. Megrajzolta a letört cigányforrongást, de nem merte a forradalmat felismertetni a rajzban. Túl objektíválta” – idézi tőle Vargha Kálmán.¹⁴ Nemcsak a legendás szónok egykor ellenállhatatlan retorikája, színpadias föllépése ingerli a Rózsa Sándor-regényben tompított gúnyolódásra, kicsinylő hangon szólt már 1919-ben is a 48-as törvények talán legfontosabbikáról. Ezt olvashatjuk tőle *A földtörvény kiskatéja* című Károlyi kormány alatti népszerű politikai kiadványban: „Ez a fölszabadítás nagy dolog volt, de nem olyan csoda, amilyennek hirdették.”¹⁵ Ily előzmények után érlelődött meg benne vagy hús esztendővel utóbb az a vélemény, hogy Kossuth hibázott, amikor 48-ban nem kapcsolta össze a feudalizmus lebontását nagyarányú földosztással.

A betyárvezér kiábrándulásában, teljes félreállításában az író szélsőséges hangsúllyal testesítette meg ezt a XX. században gyakran megfogalmazott gondolatot. (Csak az összehasonlítás kedvéért: a kormányzó egész politikai pályájának s az akkori történelmi helyzetnek mélyebb és átfogóbb megértéséről tanúskodik Illyés Gyula *Fáklyalángja*. A főhős előtt tragikusan későn, a bukás küszöbén világosodik meg, mit vártak volna tőle a Dózsához hasonló paraszti közkatonák. De kettejük útja – amint ezt a Turinban lepergő utójáték bizonyítja – most már elválaszthatatlanná lesz egymástól.)

A szép kezdeményezések ellenére is van még mit várnia a második ezredvég olvasójának az irodalmi Kossuth-ábrázolástól. Két – szemmel láthatóan hibás vagy igénytelen – megoldástól azonban óvakodni kell. Az értékeléstől lehetőleg tartózkodó, eseménysort elbeszélő drámának, regénynek nincs értelme. Ez legfőleg az ismeretterjesztést szolgálhatná. Többet ígér az olyan vállalkozás, amelyben valamilyen igazságot (részigazságot?) képviselő kortársával kerül szembe. Itt azonban fenyeget a leegyszerűsítés veszélye: az egyik póluson álló az erkölcsiség s eszmeiség tökélye közelébe kerül, míg a másik erősen alulmarad. Herczeg Ferenc *A híd* című színművében eltörpíti a Pešti Hírlap szerkesztőjét Széchenyivel szemben, teljesen átveszi az utóbbinak nem csupán a tételeit, hanem ama jellemsablonokat is, amelyekbe Kossuthot – lekicsinyítve – beleképzeli. Illyés – említett alkotásában – jobban úrrá lett a nehézségeken. Azonban Tamás Attila monográfiájával (*Illyés Gyula*, 1989) egyetértve elmondható: „egy-két ponton enged a jó és rossz ellentéteire polarizáló szemléletnek”, természetesen Görgey

kárára. Véleményünk szerint a lélekelemző szépprózának kellene válaszolnia a sokakban (sőt több nemzedék óta) élő kérdésre: hol és milyen mértékben tévesztette meg Kossuthot a forradalom alatt vagy a száműzetésben túlzott derűlátása, heves vérmérséklete – esetleg hatalomféltése.¹⁶

- 1 JKK 49. k. A Jókai-szövegeket a JKK-ból (Jókai ÖM Kritikai Kiadás) idézem. Ezúttal csupán a kötetszámokat jelölöm meg: *A régi jó táblabírák* JKK Regények 10. (Az író zempléni ismereteire vonatkozó tájékoztatással.) *A kiskirályok* idézett része JKK Regények 49; *Egy az Isten* JKK Regények 70.
- 2 NK 12. k.
- 3 70. k., XLIX. fejezet.
- 4 1927, 1930. Vö.: *Tanulmányok* II, 1982. A Móricz-szövegek forrásai részben: *Tanulmányok*, II–III, Bp., 1982, 1984, illetve Rózsa Sándor összevonja a szemöldökét, Bp., 1971.
- 5 Kossuth Lajos, 1930.
- 6 I. m., III.
- 7 Pozsonyi mese című fejezet.
- 8 Fegyverbe magyar című fejezet.
- 9 Móricz Zsigmond, 2. kiad., 1970, 177.
- 10 I. m., 3. fejezet.
- 11 Vö. *Népiség, radikalizmus, demokrácia* című posztumusz gyűjteményét, 1992.
- 12 Kossuth = *Tanulmányok*, III.
- 13 II. rész, 2. fejezet, Móricz Zsigmond „irodalomtörténete”.
- 14 I. m., 188.
- 15 Idézi Vargha K., i. m., 278.
- 16 Móricz tévedései: Kossuth nem öt, hanem három évig raboskodott. Vö. *Magyarország történeti kronológiája*, II, főszerk. BENDA Kálmán, Bp., 1989, 647, 650. DEÁK István, *Kossuth és a magyarok 1848–49-ben*, Bp., 1983, a 103. oldalon az el nem nyert, de óhajtott belügyminiszerségről. NÉMETH G. Béla, *Nagysággal gyengeség – gyengeséggel nagyság* című előadásának kéziratos példányát megjelenés előtt kéziratban – szívessége folytán – használhattam. (Elhangzott az MTA Kossuth-emlékülésén, 1994 májusában.) Ez éppúgy Kossuth és az írók viszonyát tárgyalja, mint saját – szűkebb tárgykörű – dolgozatom: Debreceni Szemle, 1994, 2. sz., 291–298.

Ambrus Zoltán korjellemző tárcája
a századvégi nyilvánosság szerkezetváltozásáról
és a térhódító zszurnalizmusról
(*A hírlapírók és a közönség*)

A múlt század utolsó negyedének irodalomtörténetében számos jelenség megközelíthetetlen az irodalmi érdekű sajtó forrásainak feldolgozása és értelmezése nélkül. Az irodalmon belüli *értékszerkezeti* alakulással párhuzamosan ment végbe a *nyilvánosság* szerkezeti változása, a sajtó modernizálódása.¹

Európa nyugati és középső régióinak társadalmi nyilvánossági szerkezetén, szűkebben, a művelődési információs struktúra irodalomszociológiai közegén belül a századközép és századvég az irodalom és újságírás *kölcsönviszonyának* nagy korszaka volt.² Az irodalommal szembeni elvárások értékszerkezete megváltozott. Az értelmező közösségek száma növekedett és a különböző értékrendek párhuzamosan éltek egymás mellett. Az újabb irányok és az esztétikai értékvilágban már-már kanonizálódott hagyomány között tartós feszültség keletkezett.³

Hazai viszonyaink között az a magatartás, amely a személyes életvezetésben és gondolkodásmódban konzerválódott értéknormák hatására mereven szab határokat, történeti-erkölcsi normatíváit az irodalmi műre is alkalmazza, őrizve a zárt gondolkodásmód nehezen újuló hagyományrendszerének esztétikai ideáljait, célkitűző akarata ellenére ekkoriban már gyakran tapasztalta előfeltevései és előzetes értékítéletei érvénytelenségét, használhatatlanságát. Ha nem is mindig közvetlenül, közvetetten mindenképpen.

Az irodalmi, művelődési, szellemi szituáció fölismerésének hiányából fakadóan a fáziskésésben élők indulatát és irodalmi, művelődési cselekvési ellehetetlenülésük tüneteit láthatjuk az egyik oldalon.⁴ Az egyetemes európai értékeket kereső átértékelők kezdeményező különállását, sokszor értetlenségbe ütköző magányát, szerep helyett a *művet* választók tudatosságát: az önmagát elgondoló én folyamatos identifikációs törekvésének lelki kultúráját és civilizációs jellemzőit emelhetjük ki a másik oldalon.⁵

Az életformákat alakító értékek rendeződtek át. Ha a századvégi alakulási folyamatot, a nemzedéki, tematikai, magatartási változásokat az egykorú európai hírlap- és folyóiratirodalom e vonatkozású tudatanyagával szembe-
sítjük, akkor megállapíthatjuk: az irodalmi és szakértelmiség új nemzedékének közvetítésével olvasóközönségünk 1875 után fokozatosan, nem kis fáziskéséssel, de lassan-lassan bekapcsolódott az európai művelődési érintke-

zési világba. Az utolsó századnegyedben a modern hírlap- és folyóiratstruktúra fővárosi és regionális vonatkozásban is átfogta a köz- és szakművelődés szinte minden területét.⁶

A *napisajton* belüli értékcélok nem egyeznek az irodalom önelvűségének sajátosságaival. Az újságot olvasó nagyközönség ízlése és érdeke alapján a gyors ítéletű véleménynyilvánítást, a társasági és politikai, valamint a közgazdasági híreket és tudósításokat igényelte elsősorban. A napisajtó csak a saját közönségét érdeklő, leginkább *élőbeszédszerű* irodalmi szövegeket közölt nagy előszeretettel.⁷

Az egymással is versenyben álló hírlapok szükségképpen, önmagukat fenntartandó, valamint nyereség céljából a közönséget újdonságnak tűnő információkkal látják el. A *zsurnalisztika* üzleties körforgását indítják meg ezzel, hiszen magában az előfizető *olvasóban* hozzák létre a szenzációéhség permanens közérzetét. A mindennapi élet és politika publicisztikáját művelőkhöz, a gyors véleménynyilvánítókhoz hasonlóan az *irodalmi publicisztika* szerzőit, az újságírással megélhetési okokból foglalkozó írókat is sokszor felületes munkára szorították a napi igényeket szolgáló hírlapok.⁸

Az irodalom és az újságírás kölcsönviszonyából született műfajok, a *tárca*, a *tárcanovella*, a *tárcaregény*, a *karcolat* és a *riport* a szépirodalom és a publicisztika közötti *határműfajokként* újabb beszédmódjai lesznek a sokszor zsurnalisztikus, vagy egyenesen üzleties szellemű irodalomnak.⁹ A napisajtóban megjelenő irodalmi publicisztika a rotációs gépek szüntelenül forgó hengereiről szétáramolva sokszorosított sajtótermékké válik. Viszont nem minden tehetség adta meg magát a napisajtó kényszerítő kisszerűségének; a szépirodalmi határműfajokban is többen maradandót alkottak.

A modern hírlapíró olvasóközönségének rétegtudatát, rétegízlését, irodalom- és művelődésszemélyét tartja szem előtt és a publicisztika tudatanyagában megnyilvánuló koreszmék és értékek közvetítőjeként áttételesen, a nyilvánosságon keresztül nem kis befolyásoló szerepet tölt be. Maguk az újságírók is, retorikus fordulattal élve hatodik, majd hetedik nagyhatalomként szerették emlegetni a sajtót.¹⁰

Az *életformák* megváltozásának bemutatásában Ambrus Zoltán különös lelki érzékenységet mutatott fel. A múlt század nyolcvanas évtizedének közepén, az irodalmi ízlésváltás és *korforduló* tárcairodalmában Ambrus írásait a változások értelmezése, a keletkezési pillanatokat kifejező jellegzetes mozzanatok megörökítése jellemezte.¹¹

A sajtó új, modern információs rendszerének rohamos gyorsaságú kiépülése, a friss információk áramlása a több területen egyszerre zajló *életformaváltás* egyik fő jellemzője volt.¹²

A nyilvánosság egykorú szerkezetén belül a sajtó szerepének növekedéséről, a hírlapírói mesterségről ad tárgyilagos tudósítást Ambrus Zoltán egy elfeledett írása, amely a Magyar Salon című, Fekete József és Hevesi József által szerkesztett századvégi képes művelődési folyóirat 1888-as évfolyamának januári számában jelent meg.

Kutatásaink alapján bizonyossá vált, hogy Ambrus Zoltán életművén belül *A hírlapírók és a közönség* című tárcza az *Irodalom és újságírás* című irodalomszociológiai és mentalitástörténeti szempontból e korszak vizsgálatánál kiemelkedő forrásértékkel rendelkező tanulmány *előzményeként* értékelhető és tartható számon.¹³

Más közművelődési lapokkal, az alsó- és középső polgári rétegek olvasói számára szerkesztett Képes Családi Lapokkal és a honorácior olvasóközönség lapjával, a Vasárnapi Újsággal összevetve mondhatjuk, hogy az előbbi két olvasóréteg hetilapjának anyagánál igényesebbet adtak a Magyar Salon szerkesztői. A hazai, öntudatosodó polgárság identifikációs törekvési folyamatának reprezentáns folyóirata volt a Magyar Salon. Itt nemcsak írók, újságírók, hanem tudósok is publikáltak. Közönsége a művelt *társasági beszédmódhoz* közel álló, az esszé műfajával is rokonságot mutató művelődési, irodalmi tárcát kedvelte, igényelte. Tárcáival, művelődési esszéivel a fővárosi, városi polgári középosztály felső rétegének és a frissen kialakuló nagypolgárság rétegének irodalmi, művelődési értékorientációját képviselte.¹⁴

A múlt század nyolcvanas évtizedének szemléleti alakulásában a hírlapok és folyóiratok által is közvetített, a társadalmi nyilvánosságban és az érintkezési világban, a művelődésben is egyre nagyobb szerepet játszó értékszerkezeti változás alakulási jegyei az ötvenes években és a hatvanas évek elején született írók, költők, tárcáírók és tudósok publikációiban már markánsan megmutatkoztak. A *nemzedékváltással* együtt az irodalom is korfordulóhoz érkezett.

Ambrusnak és egy új nemzedéknek a pályakezdése esik erre a századvégi időszakra, s életművük a századelőn kezd teljesedni. A Nyugat elődei ők. Az irodalmi-művelődési megújulás letéteményesei, mert ezen a területen előkészítői voltak egy igen jelentős szemléleti alakulásnak, *irodalmi ízlésváltásnak*, értékszerkezeti változási folyamatnak.¹⁵

A szubjektív témakezelés, az érzelmi megközelítés társasági hanghordozása a századvégi *tárcaműfaj* korjellemezője volt.¹⁶ Ambrus Zoltán kitűnő csevegőnek bizonyult, de őt kivételesen, a „léhaság kultusza” idején a folytonos *önreflexióban* élő ember tárgyilagossága jellemezte. Mondhatjuk, szinte a Descartes által alkalmazott és igényelt, *clare et distincte* elve szerint írt, elemző

világossággal és önfegyelemmel. Alkatából, szemléletéből, ízléséből eredően nélkülözte „az ihletettek természetes hanyagságát”.¹⁷

Ambrus Zoltán a múlt század nyolcvanas évtizedében és a kilencvenes években a magyar századvég egyik legkorszerűbb, francia tájékozódású intellektuális típusát testesítette meg. Az írók írója volt – így nevezték egymás között pályatársai is.¹⁸

Nincs még húszéves, amikor pesti kávéházak irodalmi törzsasztalainál a Journal des Débats és a Temps lapjai fölött ül, s Reviczky Gyula, Gozsdu Elek, Rudnyánszky Gyula, Tóth Béla már mint ismert írók figyelik az elegáns fiatalember szavait. A nyolcvanas évek végén a fiatalabb írók közül már Bródy Sándor és Ignótus is nagy tisztelettel tekintettek Ambrusra: „Kávéházból kávéháza, társaságból társaságba követtük, hogy hallgassuk szűkszavú beszédét és tanuljunk belőle” – írta Bródy a Magyar Hírlap 1891-es évfolyamában.¹⁹

Ambrus szépirodalmi ideáljai főleg a franciák közül kerültek ki. Anatole France, Flaubert és Maupassant, Zola és Daudet, a svájci Chéribuliez voltak rá nagyobb hatással. Az egykorú kritikusok közül a francia revü lapjain Lemaître a napilapok hasábjain Sarcey színikritikáit olvasta megkülönböztetett figyelemmel.²⁰

A fiatal Ambrus ízlésbeli értékválasztásának, szellemi tájékozódásának, alkatából, mentalitásából eredő hatásbefogadásának művelődési anyagát a századközép és századvég francia irodalmi, művelődési folyóirataiban, az egykorú értékszerkezeti, stílus- és ízléstörténeti alakulási folyamatokat mutató *sajtó forrásaiban* kereshetjük.

A polgárság értéktudatát közvetítő francia folyóiratok és napilapok körüli irodalmi életnek már a századközeptől tekintélyes, az időszak *modernizmusát* kiküszöbölni óhajtó, konzervatívvá vált szellemiségű szerkesztői és kritikusai közül Gustav Planche, Buloz, Charles Rémusat, Émile Montegut, Arnaud de Pontmartin voltak a nagy nevei. A már idős Sainte-Beuve pedig ismét megújulva egy fordulattal a publicisztikában a konzervatív liberalizmus eszmeköréhez, a francia nemzeti klasszicizmus értékeszményeihez tért vissza. Ekkoriban az újabbnak számító tudományos és esztétikai, valamint prózaírói gondolkodásmódot már Renan, Berthelot és Taine, valamint Flaubert képviselték. Ambrus esetében az említett *francia hatásbefogadás* szempontjából a hetvenes évek vége és a nyolcvanas évtized az igazán figyelemre méltó.

Az európai folyóiratirodalom korszakbeli arculatát meghatározó *revü-jellegű* lapszerkesztés nagyvonalú megnyilvánulása volt a franciáknál a Revue des Deux Mondes. A második császárság időszakában a folyóiratot a liberális konzervativizmus jellemezte. Ekkoriban munkatársai között többek mellett

Octav Feuillet, Murger, Leconte de Lisle, Fromentin, Renan és Baudelaire nevét olvashatjuk. Ambrus Zoltán ízlésére azonban főképpen az a *Revue des Deux Mondes* hatott, amelyet már nem Buloz, hanem 1877-től Brunetière szerkesztett. Ez időben a lapnál újabb szerzőként jelent meg France, Loti, Coppée, Maupassant és Taine.

A nyolcvanas évek második felétől a fővárosi irodalmi élet modern irányulásának egyik mértékadó szerepkörébe kerülő Ambrus Zoltán *művelődésszerményét* és *ízlését* befolyásoló folyóiratok között a *Revue des Deux Mondes*-nak kitüntetett szerepe volt. Évtizedeken keresztül ő lett az egyik leghűségesebb magyar olvasója. Később, 1908-tól pedig a *Nouvelle Revue Française*, a híres *NRF* kezdte meg évfolyamait s Ambrus számára ez a Gide és köre által támogatott folyóirat a századelőn még sokat jelentett.²¹

Ambrus Zoltán *stíluseszerményét* és magatartását a századközépen és a századvégén ható francia analitikus gondolkodási irány művelődési értékei alakították. Mentalitásának, művelődésszerményének kialakulására a Comte által meghatározott irányok közül különösen Taine és Renan, valamint az egykorú európai polgárság *pozitivist* értéktudata hatott. Ambrus Zoltán a francia századvég *konzervatív liberalizmusának* értékeit őrizte egy életen át. Ifjúkorában kezdetben a művelődési értékek iránti befogadói bizalom vált szemléletének jellemzőjévé. Viszont ez nem állandósult fölfogásában. Írói, művészi attitűdjében évtizedek múltán már változás állt be. A *kétely* később világképének egyik fő összetevőjévé vált és ebből eredően ironia és szatíra szövi át ön- és társadalomszemléletét.²²

A Nyugat 1932-es évfolyamában Schöpflin Aladár így jellemezte Ambrus Zoltánt: „Műveltsége, ízlése, írói attitűdje előkelőbb volt, mint amilyennek szabad lett volna lenni magyar íróinak a XIX. század végén. [...] Egy optimista levegőjű korban pesszimista lelkiállapottal jött, a milleneum körüli cigányzenés, toastos Magyarországon a melankólia hangján szólott.”²³

A századvégi olvasóközönség kedvelt műfajában, a hírlapirodalom *műfajképző* hatására keletkezett tárcáírói stílusban a fiatal Ambrus Zoltán a publikum számára is érdekfeszítően írt. A hetvenes évtized végén, a nyolcvanas évtizedben publicistaként, kritikusként, novellistaként tették ismertté nevét a budapesti lapok irodalmi rovatai. A Fővárosi Lapokban jelentek meg első írásai, majd folyamatosan a Függetlenségbe írt, s színikritikusként az Egyetértésnél a leköszönő Péterfy Jenőt váltotta fel. Később a Budapesti Hírlap, a Nemzet, a Budapesti Szemle, az Ország-Világ, majd a Pesti Napló is közölte írásait. Dolgozott a Szana-féle Koszorúnak; a Vasárnapi Újságban, a Magyar Salonban tűnt fel egy-egy cikkével. Főmunkatársa volt az induló A Hétnek, szépirodalmi művei a századvégén főleg itt s az Új Idők lapjain

láttak napvilágot. *Bashkirtseff Mária* című nagy portrétanulmányát A Hét közölte folytatásokban. *Midas király* című regényét pedig a Magyar Hírlap közönsége olvashatta először a hónapokon keresztül megjelenő részletek egymásutánjában.²⁴

Az irodalmi modernséget *előkészítő* ontológiai bizonytalanság átmeneti álcázására alkalmas századvégi csevegő hangnemű tárcák és a vele rokon, más hírlapi műfajok szövegének alakítástechnikájában megnyilvánuló könnyedség alighanem a beszélő befogadót feloldó játékból ered.

A zsurnalizmus beszédmódjaként (das Gerede) és e tanulható, divatos modor segítségével a századvégi *értékszerkezeti* alakulásban a tárca a nyilvánosságon keresztül úgy tudott az olvasóközönségnél érvényre jutni és hatni, mint a csevegő hangnemű „létfelejtés” folyton visszatérő, napról napra ismétlődő röpké alkalma. A századvégi hírlapok közönsége, a csevegő hangnembe való belefeledkezés olvasói öröme miatt is, széles körben igényelte a tárcát.

A világhoz való viszony igazi *hangoltságát* az átlagos mestermívű tárca legtöbbször elleplezi. Az irodalmi szerzők és hírlapírók legjobbjainál, így Ambrus Zoltánnál is, azonban a hírlapi műfajok tömegcikk-jellegű, hétköznapi beszédhelyzetekből fakadó konvencióit áttöri és áthatja a léhelyzetek folytonos reflexiójából képződő nyelvi, lelki-művészi atmoszféra.²⁵

A *tárcaíró* Ambrus Zoltán *gondolkodásmódjának* érzékeltetésére most a századvégi irodalmi sajtó területén végzett forrásfeltáró kutatásainkból egy jellemző tárcát mutatunk be.

A magyar századvég irodalmi mentalitását vizsgáló irodalomtörténet-írás számára igen figyelemreméltó adalékkal állunk szemben. A századvégi nyilvánosság szerkezetén belül a sajtó szerepének növekedéséről, a térhódító zsurnalizmusról, az újságíró és a közönség viszonyáról ad hiteles képet itt Ambrus Zoltán.

Ambrus Zoltán
*A hírlapírók és a közönség*²⁶

De Bissy úr – beszéli valahol Sainte-Beuve – szép, ősz hajú öreg volt, a ki, mikor szüntelenül a forradalmat és Bonapartot hallotta emlegetni, türelmetlenné vált, s olyan mozdulattal, a minővel legyeket szokás elkergetni, fel-felkiáltott: „A forradalom, az nem igaz! Bonaparte, az nem igaz!” Hiába magyarázgatta neki Fitz-James hercegné, hogy a forradalom és Napoleon sajnos realitások, a derék öreg úr megmaradt mellette, hogy: „Nem igaz! Nem igaz!”

Még mostanában is találhatunk egy-egy De Bissy-féle alakot, a ki nem akar hinni s nem akar tudni semmit, a mi a világon történik; a ki attól a percztől fogva, hogy a dolgok rendjében nem találja többé gyönyörűségét, rá se hederít többé az emberekre, s mélységesen nem törődik vele, milyen szél fú, milyen idő jár a barlangján kívül?

Az ilyen makacsságban van némi együgyűség, a mi a strucczéra emlékeztet, de van valami előkelő vonás is. Az az ember, a ki kiköt az egész világgal, még ha nevetni való is, számot tarthat némi respektusra.

Ez az előkelő vonás megvolt régebben a magyar emberben is, a kinek tudvalevőleg sok az úrias hajlandósága. Az öreg Garamvölgyiek, a kik, ha egy kicsit elkeseredtek, gondolkozni se akartak többet, minden időben szép számmal találkoztak nálunk. Azok az emberek, a kiknek elég volt a maguk baja s kik nem is akarták tudni, hogy a szomszédban ágyúznak, – a kiknek egész politikai bölcsessége abból állott, hogy „a portugallus finom gyapjat óhajt” – a kik komolyan meg voltak győződve, hogy Sebastopol nem is létezik, – éppen nem voltak ritkaságok.

Persze mostanság, mikor a „híres” vasutban nem lehet többé kételkedni, mikor az Elektrom az utcán szaladgál s az operában tánczol, mikor az emberek oly nagyban nivellálódnak s maga a fenséges mezítlábos nép is kezd demokrata nézeteknek hódolni: az ilyen eredetiségek kiveszőfélben vannak.

Ma már mindenki tudni akarja: mi füstöl a szomszédban? Érdekeink már nem oly földhöz kötöttek, hogy a homokba dughassuk a fejünket, hanem általában oly szerteszélylyel ágazók, hogy rendesen jobban érdekel az amerikai sertés, mint a mostoha bátyánk sorsa. Azóta a hírlap-olvasás részét teszi életünknek; épp oly szükségletünké vált, mint a fűtés vagy a világítás. S nincs az a zúg az országban, a hol a cigaretté, operette-couplet és a hírlap be nem fészkelte magát.

Sok mindenféle érdekünk visszavonultakká tesz. A kenyérért való verseny mind erősebb, s minél erősebb, anynyival inkább elszigetelődünk egymástól. Jó formán csak érdek-társainkkal, mondhatnám üzleti ismeretségünkkel érintkezünk: nem jut időnk társaságot látni. A legtöbben csak czégekkel érintkezünk, másokkal összejönni alig-alig érünk rá. Pedig az ember, mint Aristoteles mondotta, társas állat, állami lény, zoon politikus. Minden időben, minden embernek voltak dolgai, melyeket meg akart beszélni másokkal is. Régente összejöttek a vásárokon, az ünnepeken, – később a „társaság”-ban vagy a malom alatt. A római civis elment a forumra, a debreczeni civis a városház elébe. Ma már az emberek nem leveleznek többé, mint a XVIII. században, a „társaság” csak árnyéka annak, a mi hajdan, egy szép világban volt, az ünnepek csak látni valók és nyereszkesedési vállalatok, a vásárok tőzsdék; és ha a debreczeni civis politizálni akar, otthon marad és elolvassa az Egyetértést. Társaság-szükségletünket is surrogatummal pótoljuk: a hírlappal.

Hogy e kétféle kívánságnak megfeleljenek, a hírlapok kétféle funkciót teljesítenek: értesítenek és megbeszélnek az eseményeket. Természetesen, a hírlapok nem mindenütt fektetnek egyforma súlyt mind a két hivatásra. Az angol, a ki mindenekelőtt üzletember, s legfőképp érdekből veszi kezébe hírlapját, első sorban gyors, pontos, kimerítő értesítést keres benne. Kevésbé pótol nála társaságot: e tekintetben beéri azzal, a mit a családjában és a clubjában talál. Azért az angol lapokban fő az információ: a minél gyorsabb, minél jobb értesültség, a bőséges távirat, rendszeres levelezés, kimerítő parlamenti tudósítás. A politikai dolgokat lelkiismeretesen megbeszéli, a mivel legelőször is szintén az érdeket szolgálja, de általános társadalmi szempontból nem igen feszegeti az eseményeket, kerüli a hétköznapi filozofálást, nem tetszeleg irodalmi velleitásokkal, de nem is bánja, ha felségesen unalmas.

A francia lapok legnagyobb része a mulattató, mindennapos vendég szerepét akarja játszani. Értesítései csak a legszükségesebbre szorítkoznak, táviratai szegényesek, levelezése szinte nevetséges. Jellemző, hogy a Figaro-ból, mely minden szerdán közli a külföldről érkezett leveleket, épen ilyenkor kel el a legkevesebb példány, mikor bőséges melléklettel jelenik meg. De a párisi édes-keveset törődik a nagyvilág politikájával, s e leveleket is jobbra csak a külföldiek kedvéért közlik. A legtöbb francia lap csaknem kizárólag kommentál, s Demokritoszt, a nevető bölcsészt adja, minél több eredetiséggel, szellemmel, minél csiszoltabb, kedvesebb formában, a lehető legkevesebb információ alapján.

Természetesen, a legtöbb helyütt az a felfogás vált uralkodóvá, hogy a hírlap annál jobb, minél inkább megfelel mind a két hivatásának. Nálunk

is ez a felfogás győzött; a mi nem csoda, mert akad olyan szittya olvasó is, a ki nemcsak hogy megkívánja a lehető legjobb értesítést és a lehető legbölcsebb kommentárt, hanem szeretné, ha a hírlaphoz fali órát és téli kabátot is adnának ráadásul. A mi hírlapjaink, ha olvasóik igényeit teljesen ki akarják elégíteni, kénytelenek külön orvost, ügyvédet és közszolgát tartani az olvasók személyes használatára. És bizonyos megesett, hogy egy emberséges előfizető megkérdezte a szerkesztőjét: nem volna-e hajlandó őt valamelyik szép asszony ismerősének bemutatni? Journalistikánk szeplőtelen, a szerkesztő tagadólag felelt.

Mióta mindenki rászorult, a hírlap óriás masinává lett. Tömérdék értesítéssel és tömérdék kommentárral kell szolgálnia. Mind a kétféle munkát nem teljesíthetik ugyanazok az emberek. Más készíti az ajtót és más csinálja rá a kilincset.

Hol kezdődik a hírlapíró? Bizonyára nem az első nyomtatott betűnél. Akkor minden második embert hírlapírónak kellene mondanunk; mert hisz az értesítések jelentékeny részét maga a közönség szolgáltatja. Az információk nyilvánosságra juttatásában az egész világ közre munkál. De tán még a hivatásszerű reportage sem hírlap-írás. Nem mintha ez valami könnyű mesterség volna. Sok ügyesség s különös tehetség kell hozzá. De végre is minden hírlapnál a kommentálóké: a publicistáké, a krónika-íróké stb., a fontosabb szerep. Mert míg amaz csak az orrával, kezével és lábával segít a lapot szerkeszteni, a kommentáló, az igazi újságíró, a rhetor, a népszónok és az író hivatását egyszerre teljesíti. S hatása még korlátlanabb, még universálisabb lehet, mint mindezeké együttvéve. Igaz, hogy hatalma kissé hasonlít a török nagyvezirekéhez, a kik, míg világrendítő munkájukat végezték, soha sem tudták: melyik perczben kapják meg a selyemzsinórt? Mert Demosnál nincs szeszélyesebb zsarnok; s mert az oroszán-szelídítő, bármily ügyességre viszi is, soha sem biztos arról, hogy a királyi állat egy szép nap be nem kapja szőröstül, bőröstül.

A leghatalmasabb újságíró mindazok között, a kik megmaradtak újságíróknak (mivel ez a mesterség mindig kényelmes lépcső volt a magasabbra, – s mivel hébe-hóba a koronás fők közt is akadtak újságírók) tehát a leghatalmasabb journalista, a ki nem akart egyéb lenni, mint journalista, Timothée Trimm volt. Timothée Trimm, igazi nevén Léo Lespés, alapította Cochinat nevű kiadóval szövetkezve a Petit Journal-t, mely manapság majdnem egy millió példányban jelenik meg. A lap szerencséjét Timothée Trimm krónikái alkották meg, melyekben addig egészen szokatlan hangot, bámulatos elevenséget, s kiapadhatatlan, igazán ragyogó szellemet talált a jó újságra éhes olvasóvilág. Léo Lespés olyan posztóra tett szert, mely példátlan volt a

journalistika történetében. Minden szavát a szó szoros értelmében aranyokkal fizették, fizetése százezrekre rúgott, előlegek dolgában fel tudta vinni másfél millióig. Egyszer Timothée Trimm megbosszankodott a kiadójára, a ki hitvány ötvenezer frank előleggel fukarkodott, s hogy megrémítse, felmondott neki. Más kiadó persze készségesen megadta Léo Lespesnek a bagatelle-pénzt. A Petit Journal-nál holtra ijedtek. Kapták magukat összeszedtek vagy tizenkét író, a kik Thomas Grimm gyűjtőnév alatt pótolták a Léo Lespes helyét, s a lap rohamosan emelkedett tovább; a közönség pár hét alatt elfelejtette kedvenczét. Lespes és lapja tönkre mentek.

Alphonse Daudet Villemessant-ról, a Figaro alapítójáról beszéli, hogy rendszeresen ejtette el azokat a dolgozó társait, a kikről a kávéházban egy-egy kicsinylő megjegyzést hallott. A kit egyik nap istenített, el lehetett rá készülve, hogy másnap utolsó cikkét fogja megírni.

Minden hírlap kereskedelmi vállalat is; egész élete közönségétől függ. Elég egy helytelen szó, mely általános ressensust kelt, s az újság oda van. Egyik legjobb képes vállalatunkat egy alkalmatlan időben kiadott arczkép buktatta meg. A lét-érdek pedig erősebb minden filozófiánál. S azért, közvetve vagy közvetlenül, a publicum is befolyásolja a hírlapírót. A kommentár sem készülhet el szabadon, függetlenül; nemcsak az értesítésben, a megbeszélésben is közre munkál az egész világ.

Minél több a hírlapíróban az egyéni érték, annál inkább törekszik a lehető legteljesebb függetlenségre, de ez a cél is ideál, csak megközelíthető, de tökéletesen el nem érhető. Különben is, az újságíró ebben a küzdelemben nem igen válik erősebbé, sőt a legtöbbször, minél tovább marad helyén, annál inkább gyöngül a posztója. Végre is, az állandó foglalkozás, bizonyos tekintetben, mindenkit mesteremberré tesz. A színész, a ki minden nap szaval, s a rhetor, a ki minden nap szónokol, bizonyos modorosságba esik, melyet a közönség nem könnyen szokik meg, ellenben igen könnyen megun.

Planche, a kitűnő kritikus, a ki eléggé tekintélyes journalista volt, egy este nagyon későn küldötte cikkét a lapjához. A nyomda főszerkesztője egy darabig erősködött, hogy a cikket már nem lehet kiszedni, de mikor meghallotta, hogy a cikk Planche-tól való, vállalkozott rá, hogy mégiscsak kiszedeti. Interpellálták, miért változtatta meg a véleményét? Mert Planche úr ma megjelent cikkét – volt a felelet – még nem szedtem szét. S mivel Planche úr minduntalan ismétli magát, szükségképp egész sereg frázis van új cikkében, a mi már ki van szedve. Itt van ni: „mert lehetetlen meg nem győződnünk róla, – kénytelenek vagyunk fentartás nélkül jelenteni ki, – képtelenség volna be nem látni stb.”

A Planche betegsége, vagy valami ehhez hasonló előbb-utóbb megtámadja a legtöbb újságíró. S hogy ezt a gyöngeséget elfeledtesse, ahhoz vagy tömördek apró mesterkedés (genre-írásmód-helyváltoztatás), vagy kivételes genialitás kell. Persze néha-néha akad egy-egy újságíró, a ki egyszerre vakmerő és óvatosan eszes, szellemes és modorság nélkül való, szóval brillians akár csak Rafael Garucci a Musset darabjában. Az ilyen azután szert tehet jókora függetlenségre. De a Rafael Garucci-ak ritkák.

- 1 HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1971, 229–234, 238–239, 243–245, 247–252, 261–269. Habermas sajtótörténeti könyvészete: 364–365.
- 2 NÉMETH G. Béla, *Bevezetés = A magyar sajtó története 1867–1892*, szerk. KOSÁRY Domokos és NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1985, II/2. köt., 13–25; SALGÓ Ernő, *Irodalom és újságírás*, Új Magyar Szemle, 1900, I, 137–145; HAACKE, Wilmont, *Die Verbürgerlichung des Feuilletons in der Familien- und Gebildetenzeitschrift des 19. Jahrhunderts* = H., W., *Handbuch des Feuilletons*, Emsdetten (Westf.), Verlag Lechte, 1952, Band I, 139–147.
- 3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizonyítalanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, Literatura, 1992, 125–127.
- 4 Vö.: ZAVALLONI, M., *Values = Handbook of Cross-Cultural Psychology-Social Psychology*, szerk. TRIANDIS, H. C.–BRISLIN, W., Boston, S. Ally and Bacon, 1980; LOVEJOY, A. G., *Terminal and Adjectival Values*, Journal of Philosophy, 1950, 47, 593–608; HILLIARD, A. L., *The Forms of Value*, New York, Columbia University Press, 1950. Vö. még: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az univerzális tündérmesék után*, Alföld, 1990, 12. sz., 39–40.
- 5 TAYLOR, Charles, *Humanizmus és modern identitás = A modern tudományok emberképe*, szerk. MICHALSKI, Krzysztof, ford. BENDL Júlia, Bp., Gondolat, 1988, 202–209.
- 6 NÉMETH G. Béla, *Szépirodalmi lapok 1867–1890 = A magyar sajtó...*, i. kiad., 500–515; BUZINKAY Géza, *A Tisza Kálmán-korszak közművelődési sajtója 1875–1890* = Uo., 435–486.
- 7 HAACKE, Wilmont, *Die literarischen und journalistischen Gattungen des Feuilletons* = HAACKE, i. m., 131–139.
- 8 Az egykorú konzervatív megítélésre vonatkozóan vö.: Szemléző, *Az irodalom és a sajtó*, Magyar Szemle, 1889, 33. sz., 385–386, 34. sz., 397–398, 35. sz., 409–410, 36. sz., 421–422; Mikszáth Kálmán például a kérdéskört belülről ismeri, vö.: MIKSZÁTH Kálmán, *Tudós írások. Huszonegy „Előszó”, beszédek, tudósítások* = Mikszáth Kálmán Munkái, 35. köt., *Hátrahagyott iratok*, s. a. r. RUBINYI Mózes, Bp., Révai, 1914, 131–140.
- 9 HAACKE, Wilmont, *Genesis des Feuilletons* = H., W., *Publizistik – Elemente und Probleme*, Essen, 1962, 75–84; Uő, *Handbuch...*, i. kiad., 139–147.
- 10 Vö.: MIKSZÁTH Kálmán, i. m., 131–140; THIENEMANN Tivadar, *Idő-sajtó* = T. T., *Irodalom-történeti alapgfogalmak*, Tudományos Gyűjtemény, 105. Pécs, Danubia, 1931, 181–186.
- 11 Vö. GYERGYAI Albert, *Ambrus Zoltán és kora* = Gy. A., *A Nyugat árnyékában*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 26–69.
- 12 Vö.: CSISZÁR Béla, *Ambrus Zoltán. (– Első közlemény –)*, Budapesti Szemle, 1935, 689. sz., 81–88; Vö. még: SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar író*, Nyugat, 1908, II, 310–315.
- 13 AMBRUS Zoltán, *A hírlapírók és a közönség*, Magyar Salon, 1888, VIII. köt., 374–376; vö.: AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás*, Szerda, 1906, 1–16; A Szerda című folyóiratban először megjelent Ambrus-cikk újabb forrása: *Esszépanoráma 1900–1944*, I. köt., vál., s. a. r. és a jegyz. írta KENYERES Zoltán, Bp., Szépirodalmi, 1978, 5–25.

- 14 A Magyar Salon című folyóirat irodalomtörténeti föltárását és elemzését egy következő hosszú tanulmányban közlöm.
- 15 Vö. GYERGYAI, i. m., 26–69.
- 16 HAACKE, *Genesis...*, i. h., 75–84.
- 17 HORVÁTH János, *Ambrus Zoltán: Vezető elmék. Irodalmi karcolatok*. Bp., 348 l., It, 1913, 473.
- 18 SZEGHALMI Elemér, *Két irodalmi korszak pillére* = Sz. E., *Freskó és pasztell*, Bp., Ecclesia, 1971, 46–58.
- 19 BRÓDY Sándor, *Ambrus Zoltán*, Magyar Hírlap, 1891. szept., 187. sz., 9–10.
- 20 CSISZÁR, i. m., 81–88.
- 21 GYERGYAI, i. m., 26–69; CSISZÁR, i. m., 81–88.
- 22 SCHÖPFLIN Aladár, *Ambrus Zoltán*, Nyugat, 1932, 297–299; NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 232–233; vö.: LŐRINCZY Huba, *Szépségvágy és rezignáció. A századforduló epikájáról*, Bp., Magvető, 1984, 15–161; KOREK Valéria, *Hangulat és valóság. Ambrus Zoltánról*, München, Auróra-könyvek, 1976.
- 23 SCHÖPFLIN, *Ambrus Zoltán*, i. h., 298.
- 24 Vö.: SZINNYEI Ferenc, *Ambrus Zoltán*, It, 1918, 6–11, 110–114; SCHÖPFLIN Aladár: *A hírlapíró Ambrus Zoltán*, A Sajtó, 1932, 3. sz., 68–70.
- 25 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 315–326; THIENEMANN, i. m., 181–186; GERGELY András–VELIKY János, *Az új olvasóközönség* = *A magyar sajtó...*, i. kiad., 256–258.
- 26 Ambrus Zoltán írását az egykorú helyesírás szerint, változtatás nélkül, betűhíven közöljük.

A Nyugat és kora* (Vázlat egy korszak geneziséről)

(*Változtathatóság-változtathatatlanosság: a korszakjellemző értékdimenzió*) A Nyugat első száma nem 1908. január elsején jelent meg, ahogy címdala hirdeti, hanem 1907 karácsonyán látott napvilágot. A Pesti Hírlap december 24-én adott hírt róla, felsorolta szereplőit és szerkesztőit, igaz, Osvát Ernő nevét Osvát Gézára változtatta, de a sietős tudósítás jóindulatához nem fért kétség. Néhány nappal később, december 29-én Juhász Gyula már egész cikkben méltatta az első szám tartalmát a Szeged és Népe hasábjain. Szerveződéséről, az első szám összeállításának körülményeiről alig vannak adataink. A folyóirat címadásáról is annyit tudunk csak, amennyit Fenyő Miksa feljegyzett róla egy időskori levelében.¹ Nem tudjuk biztosan, kik voltak az első szám nyomdai előállításának támogatói. A folyóiratról írott mindmáig egyetlen monográfia szerint két fakereskedő, bizonyos Knapp Miksa és Hartenstein vállalták a megjelentetést,² Buda Attila újabb kutatásai alapján azonban bizonyosnak látszik, hogy mindketten jóval később kerültek kapcsolatba a lappal.³ Az indulásnál nem kevésbé felderítetlen a harmincnégy évvel későbbi megszűnés-megszüntetés sem. Erről többet írtak ugyan, de a pontos részletek itt is homályban vannak még. Az első és utolsó szám tartamát persze e homályos körülmények ellenére pontosan értelmezhetjük, amennyire szövegek értelmezését egyáltalán pontosnak mondhatjuk.

Az első évfolyam első számának élén Ignóus híres *Kelet Népe* című publicisztikai esszéje állt, már címe révén intertextuális összeköttetésbe hozva az új irodalmi szerveződést Széchenyivel és a reformkor hagyományával. Az 1941-es utolsó évfolyam utolsó számának utolsó írását pedig Vas István írta s a Népszavának egy Zerkovitz Bélát ünneplő cikkéhez fűzött keserűen gúnyos megjegyzéseket.

Az 1908-as első szám második írása a Torinóban élő Arturo Grafról szólt és Elek Artúr úgy mutatta be, mint a Nietzsche utáni korszak új erkölcsi hitkeresésének költőjét. A lapszám második harmadában kapott helyet Ady *Magyar Pimodánjának* nyitó gondolatsora a magyar európaiságról és a „fél-

* Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézetében 1994 őszén meghirdetett kollégium bevezető előadásának szövege.

lelkekről”, s utána volt olvasható Szini Gyulának a mese „alkonyáról” szóló tanulmánya, melyben a modern próza jellegét próbálta elmagyarázni azoknak, akik nehezményezték a cselekményszerű elbeszélések megfoghatóságát.

Az 1941-es utolsó számban három szépprózai írás jelent meg, a háromból kettő, Wass Alberté és Reichard Piroskáé hagyományos, régi típusú anekdotikus elbeszélés volt, olyan, amelyet föltehetően 1908-ban szerettek volna olvasni azok, akik még nem voltak iskolázottak a korszerű irodalomban és akiket Szini Gyula igyekezett lebeszélni ebbéli szándékukról. A harmadik novella azonban más hangon szólalt meg, más jellegűnek mutatkozott: érdemes evvel kezdenünk a Nyugat egy-két korszakjellegzetességét felvázoló gondolatmenetünket.

Hajnali történet. Egy festő vidéki házában vagyunk, mellette a színen látható még egy negyvenhat éves író és egy húsz év körüli lány. Az író bálványozott, híres személyiség, özvegy ember és éppen születésnapját ünneplik. A születésnap ajándék a lány, Hanna. A lány szép, izgató és ráadásul bárónő. Az író és a lány játszanak. Hamisjátékosok. Máskor kártyázni szoktak, most szerelmet játszanak. Úgy tesznek, mintha szerelmesek lennének. Szerelmesek lennének egymásba. Az író azonban egyre kevésbé játssza a szerelmet, valóban beleszeret a lányba, s kívánását csak fokozza, hogy tudja, a lány csak játszik vele. Éppen a hamisjáték izgatja. Közben arra gondol, hogy az egész élet hamisjáték és hamisjáték az irodalom is. „Megint hamisítványnak érzett mindent – mondja az elbeszélés narrátora –, szerelmet és írást, Sáríka [Ő az elhunyt felesége. K. Z.] emlékét, Hanna csókját és önnön szavait. Lidérc-pofával hajlongott és vigyorgott feléje örökké az a gondolat, hogy élete legalján ingovány van. Meddig tarthatja magát? Meddig bűvészkedhet még csókkal és szavakkal az ingovány fölött? Szemfényvesztő utánzás, szélhámosság, csaló kísérlet és hamisítás a műve, mindkétfelől. Hol van ő maga? Miért nem lehet soha jelen?”

Ottlik Géza egyik korai novellájáról, a *Hamisjátékosokról* van szó. Korántsem nevezhető ez még jó elbeszélésnek. Zavaróan hat benne az intellektuális szenvelgés, már-már bántó a túlzásba vitt kifinomultság, és szerkezetében is számos, kisebb-nagyobb hibát fedezhetünk föl. Játékerében megjelenített életértelmezését tekintve mégis jelentős írásnak kell tartanunk. Nem mintha valami újdonságot fedezett volna föl, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert tudva vagy öntudatlanul ismételte, újramondta és evvel kiemelte és hangsúlyozta annak a kornak egyik alapvető létjellemző tulajdonságát, amelyet a Nyugat korának nevezünk.

Mikor jelent meg a Nyugat első száma? Nem sokat változtat a periódus-határon, ha megbizonyosodunk felőle, hogy 1907. december 23-án délután vagy 24-én kora reggel hagyta el a nyomdát. A Nyugat kora nem azonos a folyóirat nyomdai adataival. A korszakhatárt korábbra kell helyezni. Nemcsak 1907, a készülődés éve, de 1906 is hozzátartozik már. A Lövéde téri Kairó kávéházban 1906 őszén alapították meg a Szerda című hetilapot a Szablya-Frischauf Ferenc asztaltársaságához tartozó szecessziós fiatalok. A kávéházi asztalnál ott ült többek között Fülep Lajos, Felvinczi Takács Zoltán és a festő ambíciókkal induló későbbi miniszterelnök, Teleki Pál. Ennek a lapnak ismerjük anekdotikus címtörténetét. Alapítói féltek, hátha balul üt ki vállalkozásuk, és mintájuk ugyan a bécsi Ver Sacrum volt, mégis kerülni akartak minden sokatmondó, sokat ígérő szót, amivel esetleg felsülhetnek és nevetségessé válhatnak. Mivel szerdánként ültek össze, azt mondták, legyen a lap címe is Szerda. Ezen nincs mit kigúnyolni a modernség ellenfeleinek. Amikor aztán november végén a hetedik szám után megszűnt a lap, a pesti humor mindjárt rávágta: csütörtököt mondott a Szerda.⁴

De a modern magyar szellemi élet kibontakozásának szempontjából nem vallott szégyent és nem mondott csütörtököt. A későbbi folyamatok felől nézve több írása is különös jelentőségűvé emelkedett. Ezek közé tartozott Fülep Stirner-tanulmánya, ezek közé Lukács esszéje a dráma formájáról. És ezek közé tartozott mindjárt az élen álló publicisztika, Ambrus Zoltán programszerűnek tekinthető nyitó cikke is az *Irodalom és újságírás*, amely a szépirodalom függetlenségi nyilatkozataként hangzott a sajtó gyarmatosító törekvéseivel szemben. A liberális és konzervatív újságok politikai vitázsíkjában az irodalom területi igényeit és felszabadulását jelentette be, elszakadását és önálló fejlődését szorgalmazta, hogy mentes legyen az újságírás hangtól és rövid távú időszerűségek hajszolása helyett a művészi munka mélyebb rétegeiben találja meg igazi önmagát.

Ambrus cikke és a Szerdának a szellemi élet autonómiáját sugalmazó egész iránya azonban nem kezdete volt egy folyamatnak, hanem folytatása annak, ami már előbb elkezdődött. Amikor a Nyugat korának periódusnyitányát keressük, nem elég 1906-ig visszamennünk, ide tartozik már 1905 is, a Figyelő megszerveződésével. Ebben jelent meg a későbbi Nyugat programjának alighanem legfontosabb ideológiai előzménye, Ady kétrészes írása, az *Egy ismeretlen Corvin-kódex margójára*. Ignotus nem tesz majd egyebet, mint újrafogalmazza ennek imperatívuszát a magyarság európai útjáról, s Ady maga is ennek gondolatait, a komp-ország kritikáját folytatja a *Magyar Pimodánban*, amikor a már említett „féllelkűségről” ír. A Figyelőt Osvát szerkesztette, de ő szerkesztette már négy évvel korábban a Magyar Génuszt

is. Nem jogtalanul vethető föl tehát periodizációs szempontként az 1902-es év, a Magyar Génusz Osztályának szerkesztésének kezdete.

Egy korszakot persze nem lehet évre és hónapra pontos időhatárok közé zárni. Vannak átmenetek és áthajlások. A korszakok, mint Mátrai László írta, nem olyanok, mint az éjjeliőrök, hogy az egyik jön és a másik elmegy, hanem bonyolulttan egymásbakapcsolódnak. 1902 mindenesetre jelentős év a térség irodalmában. Bécsben akkor írta Hofmannsthal a *Lord Chandos levelét*. Ez az írás múlta felül elsőnek a nietzschei világ-kritika tételeit. Nietzsche, aki minden érték átértékelését hirdette, érintetlenül hagyta az európai bölcsületnek azt az alapvetését, hogy a világ egy teljes egészet alkot. Amikor korának művészetében (Wagnernél) már fölfedezte a töredezettséget, a művészetben meg nem valósuló egészet a művész fogyatékoságaként fogta fel. Ezen haladt túl Hofmannsthal, amikor a részekre szakadást már magának a valóságnak és nem csupán a fogyatékos művészetnek tulajdonította. A kortárs Ady ezt 1909-ben úgy fejezte ki sokszor idézett, híres verssorával, hogy „minden Egész eltörött”. És akárcsak a bécsiek, ő sem politikai, társadalmi összefüggésekről beszélt, hanem a személyes élet általánosabb, mélyebb rétegeiben szerzett tapasztalatokról számolt be.

Más oldalról fogalmazta meg Hofmannsthal ezt a tapasztalatot a *Der Dichter und diese Zeit* című írásában 1905-ben. „Korunk természete – írta – a sokszerűségben és meghatározhatatlanságban rejlik. Csak azon képes megtapadni, ami csúszik, siklik és korunk tudatában is van annak, hogy amit az előző nemzedékek szilárdnak hittek, az csuszamlós.” A korszak jellegzetessége – ahogy Hofmannsthal a főnevesített ígét használja – a „das Gleitende”. Carl E. Schorske bőven elemzi ezt a gondolati mozzanatot nála, Schnitzlernél és az egész korabeli bécsi kultúrában.⁵ A korabeli bécsi kultúra pedig azt jelenti itt, hogy annak az időszaknak az elején, amelyet mi a magyar irodalomban a Nyugat korának nevezünk.

És milyen tapasztalatokat nyújtott ennek az időszaknak a vége? Ottlik ugyanazt tapasztalta évtizedekkel később, mint Hofmannsthal, csak más szóval fejezte ki. Ő „ingoványnak” nevezte az élet és az emberi lét alaprétegét. A szemfényvesztés, amiről a novella főszereplője beszélt, a valósághoz fűződő személyes viszony fellazulására, bizonytalanságra és álságossá válására vonatkozott. A főszereplő úgy érezte, hogy a létnek és a tapasztalatnak ez az álsága átjárja a mindennapi élet egész területét a szerelemtől az írói munkáig. A századelőhöz képest sok minden megváltozott a novella megjelenéséig eltelt évtizedek folyamán. Anyagi síkon nagy lépésekkel haladt előre a technikai civilizáció, a politikai eseménytörténet terén lejátszódott egy világháború, és elkezdődött egy még szörnyűbb második, a társadalmi

rendszerek és berendezkedések szférájában nagy arányú kísérletezések folytak s KZ-lágerek és Gulágok szolgáltak az országnyi méretű laboratóriumok kiegészítéséül. Az alapvető léttapasztalat azonban mindezek közben nem változott meg jellegében, csak még nyugtalanítóbbá, még riasztóbbá és félelmesebbé vált.

A szakasz elején még föl-fölhangzott a helyzet jobbra fordulásának vagy jobbra fordíthatóságának néhány szép jelszava. Ezek jegyében szerveződött meg a Nyugat. Ady ugyancsak sokat idézett mégis-moráljának jegyében, annak halvány reményében, hogy a keletre tartó komp talán mégis megfordul. Osvát tehetség-kultuszának jegyében, annak jegyében, hogy csak pártolni és támogatni kell az újabb és újabb nemzedékek fiatal tehetségeit és a tehetség szellemi hatóerő gyanánt csodákat művel. Ambrus szépirodalom-pártiságának jegyében. Annak jegyében, hogy ha kiszabadul az irodalom a sajtó (mondjuk tovább az ő mondatát: a politika) béklyóiból, akkor a lélek szabadul fel, s lehet-e annál többet kívánni.

A ciklus végére mindez szertefoszlott. Illyés a harmincas évek végén már nem a valóság esélyeit latolgatta, hanem a szellem és kultúra virtuális valóságának erejében bizakodott; arról írt, hogy a tradíció varázsingét felöltve el lehet fordulni a rossz valóságtól. Ottlik egy-két évvel később a „fordítva látott” valóság lehetőségében sem bízott. A *Hamisjátékosok* éppen a belső, lelki, virtuális valóság esélytelenségéről szólt. A történet során lelepleződtek a „hamisjátékosok”. Kiderült a főszereplő íróról, hogy nem hamisjátékos: csakugyan beleszeretett a lányba. Aztán a lányról is kiderült, hogy ő sem hamisjátékos, ő is igazán beleszeretett az íróba. Nincsen szemfényvesztés, nem kellene az ingovány fölött egyensúlyozni. Szebek Miklós ott áll a lány szobájának ajtajában és nem lép be rajta. Nem képes elfogadni az igazi valóságot.

Ez már másik vetülete volt annak, amiről évtizedekkel korábban Hofmannsthal beszélt. Hofmannsthal azt mondta, hogy elbizonytalanodott és megfoghatatlanná vált a körülöttünk lévő valóság. Nem vagyunk képesek megragadni a jeges, csúszós, síkos világot s nem lehetünk hatással rá. Ottlik novellájában az a gondolat jelent meg, hogy már nemcsak a külső világra nem lehetünk hatással, hanem belső világunk sem képes a változásra. Az igazi valóság sem tudja befolyásolni. Ez sötétebb, kiábrándultabb és illúziótlanabb állásfoglalás volt. Azt jelentette, hogy már nem is a lábunk alól kicsúszó valóságra figyelünk, hanem képzeleteink foglyai vagyunk. Nemhogy a külső valóságot nem vagyunk képesek megváltoztatni, belső világunkat sem alakíthatjuk már. Ez a tapasztalat az emberi létállapot esélytelenségének egy még mélyebb rétegét, még sötétebb bugyrát tárta fel. Ha az emberi élet

külső körülményei megromlanak, még fölépíthetünk lelkünkben egy belső világot, s ez előbb-utóbb jobbító hatással lehet a külső világra. De ha ez nem következik is be, mi magunk mások, jobbak lehetünk általa. Ezt sugalmazta a szóban forgó történeti ciklus eleje. Már belül, lelkünkben sem lehetünk mások, mondta a ciklus vége. A ciklus eleje és a ciklus vége e gondolatmenet szempontjából egyazon értékdimenzióban játszódtott le: a változás és változhatatlanság dimenziójában. Már a ciklus elején sem volt illúziókkal tele a szellemi élet, a végére pedig még maradék illúziója is elpattant.

(*Ciklusok és korszakok*) Történetelméleti oldalról ezen a ponton mindenekelőtt az a kérdés vetődik fel, hogy korszaknak vagy ciklusnak kell-e tekintenünk azt az irodalmi, művelődéstörténeti időszakot, amelyet a mindennapi életben a Nyugat korának nevezünk. A korszak zárt egészet alkot egy adott történeti vizsgálat szempontjából kiemelt jellemvonásokat illetően. Az ilyen értelemben felfogott korszakon belül több kisebb szakasz különíthető el. Mint minden korszakolás, periodizálás, természetesen ez is nagy mértékben elvonatkoztatáson alapul és kiemelt szempontjain túl nem érvényes a valóság teljes egészére. Ciklusról akkor beszélhetünk, ha a korszakon belül elhelyezkedő kisebb időegységek a vizsgálat számára kiemelt jellemvonások szempontjából ismétlődési alakzatot mutatnak, körkörös szerkezetre épülnek.

Számos irodalomtörténeti vizsgálatot lehet folytatni, amelynek során a Nyugat korszakát az előtte álló és őt követő időszakokhoz viszonyítva önálló szakasznak tekinthetjük, mégpedig egy többé-kevésbé egyenesvonalú fejlődési sor részeként. Számos olyan vizsgálat is elképzelhető, amely a Nyugat élettörténetén belül mutatja ki a gyarapodás és előrehaladás különféle ütemeit. Ilyen lehet a poétika, a műfaj történet vagy a kritikai gondolkodás. Ám ha azt az értékdimenziót állítjuk vizsgálatunk előterében, hogy milyen eszmék és magatartások húzódnak meg a megjelent írások mélyén az életlehetőségek és az életminőség megváltoztathatóságával kapcsolatban, akkor a Nyugat korát ciklusnak kell tekintenünk. Ha arra keresünk választ, hogy az emberi létállapotot zártnak vagy nyitottnak látja, más szóval változhatónak vagy változhatatlannak ítéli, akkor egy nagyobb történeti korszak részeként lehet csak tárgyalni idevonatkozó sajátosságait.

E konkrét eszmetörténeti kérdést azonban el kell határolnunk attól az elvont történetelméleti kérdéstől, hogy a politikai, ideológiai, művelődési folyamatokban az általános vonásokat vagy éppen az egyedi különlegességeket kell-e hangsúlyozni. Ismeretesek az erről szóló viták. A kizárólagosságra törekvő iskolák objektivitás-fogalma ezen a téren sérülékenynek, sőt tűnékenynek bizonyul. Valószínűnek látszik, hogy nem lehet egyetlen né-

zőpontból közeledni egy történeti jelenségsor korszakmeghatározásához, hanem egymás mellett többféle elemzésre van szükség, mert számolni kell a nézőpontok viszonylagosságával és természetes korlátozottságával. Ezért a korszakhatárok különböző időpontok körül rajzolódnak ki, attól függően, hogy milyen kérdéseket állítanak a vizsgálat előterébe. A korszaknak nevezett időegység volumene is eszerint változhat. Bizonyos kérdéseket tárgyalva egészen nagy időtávolságokban kell gondolkodni, másoknál egy-két évtized is döntő változásokat mutat fel. Az eszmetörténetben természetesen nagyok az időtávolságok, a politikatörténetben jóval kisebbek. Az egyedi és általános, a particularia és universalis léptékét a történeti kontinuitás igazítja hozzá a feltett kérdésekhez.

(A művelődéstörténeti „nagykorszak”) Mindezt előrebecsátva azt kell mondanunk, hogy ha az élealakítás mély emberi problémájának lehetőségeire adott válaszokat keressük, akkor egy elhúzódó, nagy történelmi periódus határai között megtörtént irodalmi-művészeti eseményeket kell tekintetbe vennünk. E periódus a XVIII. század utolsó harmadában kezdődött és lényegében – bár erről a vonatkozásáról itt nem fog szó esni – a mi korunkat (de legalábbis a posztmodernig terjedő időszakot) is magában foglalja. Ez az immár kétszáz éves történelmi korszak – majd lezárulta után nyilván nevet fog kapni –, nos ez a nagy korszak (mondjuk így: nagykorszak) több kisebb szakaszra oszlik, s ezek ciklikusan, körkörös szerkezetben követik egymást.

Ha a korszak elejére vagyunk kíváncsiak, egy regényt kell felidézniünk emlékezetünkben. Goethe *Wilhelm Meisterét*. Első része, a *Tanulóévek* 1796-ban jelent meg és ismeretes, hogy Spinoza filozófiája volt mély hatással rá. Spinoza a megelőző (a XV–XVIII. századot magában foglaló) nagykorszak idején fejtette ki munkásságát, s hogy Goethe nézeteinek egy részében visszacsatlakozott hozzá, az a művelődéstörténeti nagykorszakok bonyolult egymásbafonódására figyelmezteti a kutatót. A Spinoza-hatás úgy működött, hogy a nyilvánvaló gondolati egybehangzások keretében bontakoztak ki azok az eltérő vonások, amelyek aztán már Goethe korát jellemezték és mutatták meg egy újabb, más jellegű korszak vonásait. Ennek lényege az volt, hogy az ész és értelem mellett itt a szív, az érzelm és indulat már egyenrangú szerepet töltött be, de még nem jutott túlsúlyba, nem kezdte, nem is kívánta háttérbe szorítani a racionalitás jelentőségét.

Goethe regénye az értelem szavával és az érzelmek lehető teljességével bizonyította több száz oldalon át az emberi élet változhatóságának lehetőségeit. Az élet – sugalmazta ez a szívszorítóan szép regény – kockázat nélküli. Minden élménynek és kalandnak átadhatjuk magunkat, mert végső

soron minden a gyarapodásunkat szolgálja. Észrevétlen minden a javunkra van. Minden, ami véletlennek látszik, szinte szükségszerűen visz előre a tökéletesedés, a lényegi, autentikus létezés felé. Az élet szüntelen gazdagodás, lépésről lépésre egyre teljesebbek leszünk és egyre pontosabban rátalálunk igazi mivoltunkra. Goethe egyik kortársa, a belga Ligne herceg azt írta, hogy a legnagyobb hősiesség az öröm. Goethe azt írja a regény egyik utolsó bekezdésében, hogy merjünk boldogok lenni.

Evvel kezdődik a korszak. Reménnyel, bizakodással, tervekkel, nyitott értelemmel és nyitott szívvel. Azt sugalmazza: minden lehet, minden sikerülhet. Evvel indult a szóban forgó nagyperiódus. És első ciklusa nyolcvan évvel később avval zárult le, amit Flaubert írt meg utolsó regényében, a *Bouvard és Pécuchet*-ben. Két könyökvédős párizsi hivatalnok elhatározza, hogy új életet kezd. Falura költöznek, visszatérnek a természethez, boldogok lesznek, azontúl pacsirtaszóra ébrednek minden reggel. Elkezdik végigpróbálni és megvalósítani azokat az eszméket, megoldási javaslatokat, élettanácsokat, amelyek a XVIII. századtól kezdve merültek fel Európa gondolatköreiben. Mindegyikbe nagy várakozással és nagy lelkesedéssel fognak bele és sorban kudarcot vallanak mindegyikkel. Végül visszatérnek oda, ahonnan elindultak, a szürke párizsi hivatalba. „Megvásárolják az üzleti könyveket és írószereket, törlőgumit, vakarókést stb. Nekilátnak a másolásnak.” Evvel ér véget a történet. A regény a Flaubert halála utáni évben jelent meg, s olvasóközönsége remek humorral megírt satíráként olvassa máig. Ez a mosolygató könyv azonban a világirodalom egyik legkomorabb, legszomorúbb alkotása. Nincs változás, mondja, az élet nem változhat, a korszak élén álló nagy és nemes eszmék fabatkát sem érnek a valóságban. Goethe regényével már Novalis is vitába szállt, amikor megírta a *Heinrich von Ofterdingen*; ez évtizedes vitát Flaubert zárta le, lezárva egyszersmind a nagyperiódius első ciklusát.

A változhatóság-változhatatlanság dimenzióját figyeljük. Súlyos mondanivalója volt erről az orosz regénynek is. A *Feltámadás* Tolsztoja úgy vélte, hogy az embereket nem lehet megváltoztatni, csak megváltani lehet, emberfeletti önfeláldozással. Változtatás nincs, csak megváltás van. A megváltás nem belső, hanem külső, nem akaratlagos és folyamatszerű, hanem csoda, az odaadás és szeretet csodája. Már megváltás sincs, dörögte az *Ördögök* Dosztojevszkije. Az embert sem megváltoztatni, sem megváltani nem lehet már. Nálunk a *Tragédia* szólt a koreszmék esélyeiről az első ciklusban. Madách úgy vélte, hogy a történelem síkján semmi jó nem várható, csak az emberi élet belső övezeteiben lehet még megoldást remélni. Ezt sugalmazta a londoni szín végén lejátszódó haláltánc-jelenet. A belső övezet, a „költészet,

szerelem s ifjúság” nyújthat még reményt. Ugyanezt fejezte ki ugyanazokban az években Ibsen a *Peer Gynt* Solvejg-motívumával. E történelmi peregrinációk a korszak elején feltündöklő nagy, társadalmi méretű reményteliség szertefoszlásáról beszéltek.

(A második ciklus: a századvég és a Nyugat kora) Aztán egy-két évtizeddel később elindult egy újabb ciklus, elkezdődött az eszmék új próbatétele. Hát-ha mégis meg lehet változtatni az embert, az életet és a körülményeket. Huysmans három egymást követő regényben (*Különc, Ott lenn, Úton*) írta meg az újrakiemelkedés történetét, az új eszmekeresés kalandját. Az első ciklus tanulságai azonban nem múltak el nyomtalanul. A fenntartások már a kezdet kezdetén – kevés kivételtől eltekintve – lejjebb csavarták a lelkesedés lángját. Az a feltétlen bizalom, amely oly megindítóan járta át Goethét, nem tért többé vissza. Vagy ha visszatért is, csak a szélsőséges politikai eszmék területén fejtett ki hatást. A magas művészetben az igen mellett már mindig elhangzott egy vissza-visszacsevegő nem. Ady is hitekről és hitetésről beszélt egyszerre. Egyszerre fejezte ki az ember szomorú kivetettségét és az istenkeresés bizalmát, a szerelem nagyságát és héja-nászszerű lehetetlenülését. A „mégis” dacos szavával a baljós előjelek kihívására válaszolt, s magyarságversei is mindig borús egek alatt mondtak jóslatot. A Nyugat kora a folyóirat előzményeivel, előkészítő szakaszaival ezt a második ciklust töltötte ki a magyar irodalomban. (Az avantgárdról, a konzervatív irodalomról s az olyan csoportosulásokról, mint a népi írók mozgalma, itt nem szólhatunk: de történetileg tárgyalva őket, ők is ebbe a korba, a Nyugat korába tartoznak.)

Az irodalomban, a művészetekben és a velük kapcsolatos bölcséleti gondolatformákban konstitutív szerepet játszó eszmék rajzolatát keressük. Ez eszmetörténeti megközelítése olyan jelenségeknek, amelyeket sok más egyéb oldalról is meg lehet közelíteni. Egy-egy vizsgálatban lehetőség szerint mindig törekedni kell a megközelítés tisztaságára, a dicsérendőnek mondható komplexitáshoz nem a vonatkozási szempontok összekeverésével kell eljutni. Ebből a megfontolásból kiindulva kerültük idáig a társadalmi és politikatörténeti korrespondenciákat.

A változhatóság és változhatatlanság kiemelt értékdimenzióját tekintve – amely dimenzió a politikai eseményeknél mélyebb és általánosabb emberi problémákat képes felölelni – a Nyugat kora második ciklusa volt egy történeti nagykorszaknak. Ebben az újabb ciklusban bizonyos módosulásokkal ugyan, de lényegében újrakezdődött az egyszer már lejátszódott kísérlet. Ha a nagykorszak geneziséét keressük, ezen a ponton néhány mondattal mégis ki kell térnünk az irodalmon és művészeteken túl lévő övezetekre.

(A „nagykorszak” elméleti, ideológiai alapjai) A nagykorszak kezdeténél játszódott le a francia forradalom. A francia forradalom alapvető jelentőségű volt Európa életében és mélyen érintette kiemelt értékdimenziókat. Éppen a változhatóság–változhatatlanság kérdésére adott szélsőséges és éppen ezért teljesen egyértelmű választ. A forradalom azt a nézetet fejezte ki és váltotta valóra ideiglenes sikerrel, hogy a világ megváltoztatható, mégpedig akarattal és erőszakkal. Ez a nézet is ciklikusan újra és újra felütötte fejét a kontinens országaiban egészen a legutóbbi időkig, és ismételten át- meg átjárta a radikális törekvések eszméit és politikai eszköztárát.

A forradalomra való válaszként jött létre a társadalom és a társadalmi berendezkedések akaratlagosan meg nem változtatható, szerves gyökereiről szóló elmélet. Edmund Burke nézetei részben a *Leviathan* körüli első liberalizmus-vitákhoz nyúltak vissza, részben azonban közvetlen reflexiók voltak a francia forradalom által teremtett európai helyzetről. Burke kapcsolta össze elsőnek a változatlanság (általa pozitívnak tételezett) értékpólusát az organikusság ugyancsak pozitívnak tartott értékével és ezt az összekapcsolt dimenziópárt állította szembe a változtatás negatív értékével és a hozzá csatlakozó inorganikusággal. Társadalomfilozófiájának alapvetése szerint a teleologikus cselekvéssor, az akaratlagos változtatási szándék szerves, természetellenes formákat hoz létre, s az ilyen változások jogosultságát kétségbe kell vonni. Csak az akaratlagosságtól és teleológiától mentes növény-szerű, organikus változások, fejlődések képesek meghonosodni. Nézetei nagy hatással voltak az európai gondolkodásra, az a nézet, hogy egy társadalmi berendezkedés szerves, organikus képződmény, tőle került a jogtörténeti iskola fogalomtárába. Haller, Savigny, Gustav Hugo szembeállították a szerves növekedést a mechanikus létrehozással, s ennek értelmében azt tartották, hogy alkotmányokat és jogrendeket nem lehet „csinálni”. Nem nehéz felismerni Edmund Burke hatását a romantikus társadalomfilozófián sem, mindenekelőtt Schellingén, aki a szerves, organikus társadalmi berendezkedés eszméjét egybefűzte a naiv közösségi létezés ideáljával. Ez utóbbi megtestesülését látta a görög társadalomban, amihez képest a római magánjog létrejöttét (az individualitás jogi formáját) már e természetes állapotból való kiszakadás jeleként értelmezte.

Ezek a nézetek és eszmék is periodikusan vissza-visszatértek a következő történeti ciklusok megfelelő köreiben. Periodikusan váltakoztak a forradalmi nézetekkel, amelyek szerint a terv és akarat alapján végrehajtott radikális változás üdvözteti az emberiséget, bármi legyen is az erőszakos változtatás ára. A lehet és a kell eltérő modalitása okozta, hogy sokszor egy időben hangzott fel a változás lehetetlenségének panasza és a változás óhaja, vagy

éppen aktív parancsszava. A magyar társadalmi gondolkodásban és irodalomban is jól látható ez a hullámszerű váltakozás a hullámok megfelelő interferenciájával együtt. A konzervatív és radikális eszmekör egymást váltó és időnként összefonódó vagy egyidejűleg ható gondolatai rajzolják ki a nagyperióduson belül elhelyezkedő kisebb szakaszok, ciklusok határait és sajátosságait.

Irodalomtörténet-írásunk a nemzeti klasszicizmus kezdetei óta mindig beépítette vizsgálataiba a változhatóság–változhatatlanság értékszempontjait. Hol az egyik, hol a másik kapott nagyobb értékhangsúlyt. A nemzeti klasszicizmus az irodalomnak azokat a vonásait helyezte előtérbe, amelyek a társadalmi lét szerves, organikus felfogását támogatták. A marxista értékrend a másik hullám értékét hangsúlyozta, sőt egy ideig kizárólagossá is igyekezett tenni.

(Az „*emberi méltóság*” mint magasabb értékelési szempont) A nagykorsszak kezdetén, a XVIII. század végén megjelent egy gondolat az európai bölcseletben, amelyet a változás–változatlanság dimenziójának értékellenőrzéseként foghatunk fel. Hiszen mind a változás, mind a változatlanság, mind az organikus társadalmi-nemzeti lét, mind az erőszakos, akaratlagos cselekvés eszméje nem volt értelmezhető a konkrét történelmi helyzetekben, ha nem szerepelt mellette egy magasabb értékszempont. Ezt az értékszempontot vette föl Kant az 1785-ben, négy évvel a francia forradalom előtt írott első etikájában, amikor bevezette az emberi méltóság, a *Menschenwürde* fogalmát. E fogalomnak az volt a lényege, hogy az ember mint eszes lény öncél, vagyis nem lehet más célok érdekében eszközként felhasználni. „A személy tehát nem pusztán szubjektív cél – írta Kant –, azaz cselekedetünk hatásaként való egzisztenciája nemcsak számunkra érték; hanem objektív cél, méghozzá olyan, amely helyett nem tételezhető másik cél, hogy annak pusztán mint eszköz álljon a szolgálatában...”⁶

Ez a gondolat, amelynek méltatására itt nincs helyünk, áthatja az egész nagykorsszak magas művészetét, és ezt nevezhetjük a reneszánsz után kiteljesedett humanizmus megfogalmazásának. Ez nem hullámszerűen jelentkezik, nem mutatkozik ciklikusnak, nem váltakozik periodikusan más eszmékkel, hanem egyenes vonalként húzódik végig az egész korszak művészetén, mint az az etikum, az az erkölcsi mondanivaló, amelynek „háta” (Nicolai Hartmann kifejezése) megteremtődik az esztétikum. Korszakjellemzőnek kell tartanunk, hogy amennyiben erkölcsiséghez kapcsolódik az esztétikum (ami nem szükségszerű), akkor ebben a nagykorsszakban ehhez a gondolathoz kapcsolódik hozzá.

E gondolat jelenlétét a romantikától kezdődően a magyar irodalomban is ki lehet mutatni. Ismeretes Kant hatása irodalmunkra a XIX. század elejétől, ismereteseK Kölcsey (töredékben maradt) kivonatoló jegyzetei *A tiszta ész kritikájáról*. Ezt a korai Kant-hatást Szauder József részletesen feltárta.⁷

De nálunk hosszú ideig elsősorban a német bölcselő ismeretelméleti és esztétikai eszméi fejtettek ki hatást és éppen a Nyugat írói voltak az elsők, akik a metafizikussal szemben az etikushoz fordultak nagyobb érdeklődéssel.

A Nyugat-korszak egyik legfontosabb eszmetörténeti sajátosságának mutatkozik az a már kifejezett tudatosság, ahogy az emberi méltóság kanti eszméje tételesen és ars poetica-szerűen megjelent benne. Tehát már nemcsak önkéntelenül az európai humanizmus hagyományait követve, hanem nyomtatékosan és különös hangsúllyal színezett gondolat gyanánt. Nem azonnal következett ez be a folyóirat megszerveződése után, hanem abban a belső folyóiratperiódusban jelent meg, amelyben már teljesen kiformalódott arcualata. Ez pedig az első világháború alatt történt, mélyen összekapcsolódva a tragikus világégés és az addig nem tapasztalt embertelenség döbbenetével. A Nyugat nem volt politizáló folyóirat, eleinte már lapengedélyének jellege miatt sem lehetett az: csak 1916-ban, a megfelelő kaució letétele után kapott jogot politikai jellegű írások közlésére. Amit azonban máig „nyugatosság-nak” nevez a literátus köztudat, az 1916 után sem politikum volt, hanem etikum: magatartás, erkölcsi humanizmus. S ez áthatotta munkatársi gárdáját akkor is, ha közleményeiket más fórumokon bocsátották közre.

1918 tavaszán a Társadalomtudományi Társaság vitát rendezett Fogarasi Bélának egy filozófiai dolgozatáról. Ezek már lázas hónapok voltak, nemcsak a háborúvesztés látszott bizonyosnak, hanem a forradalom előszelét is érezni lehetett. A vitához hozzászólt Lukács György, s hozzászólásában az etikai idealizmusról beszélve a politikai és etikai cselekvés egymástól különböző jellegét hangsúlyozta. A politikai cselekvés intézmények megváltoztatására, új intézmények létesítésére irányul, mondta, „az etikailag igazán lényegest, az ember belső tökéletesedését, igazán etikaivá válását semmiféle politika nem hozhatja meg, csak az akadályokat gördítheti félre a fejlődés útjából. Az etikai action directe ellenben egyenesen, a politikán és intézményeken át vezető kerülő út mellőzésével, az emberek lelkének megváltoztatására irányul.”⁸

A fiatal Lukács nem tartozott a Nyugat legbelső köréhez, noha már 1908-ban négy írását közölték s már a Szerdában is publikált. Kezdetől jelen volt a Nyugat mozgalmában, de kezdetől egy periférikusnak látszó irányához tartozott. Fehér Ferenc 1969-ben alapvető és ma is megfontolandó szempon-

tokat vetett föl avval kapcsolatban, hogy Lukács és Babits egy filozofikusabb, metafizikusabb, a német szellemtörténethez közelebb álló belső ízlés és irány képviselőjében belső ellenzékot alkotott az általuk akkor már túlhaladottnak tekintett relativista-impresszionista eszmékkel szemben. Úgy vélték, hogy ezeket a meghaladott nézeteket az Osvát körül csoportosuló belső mag testesítette meg.⁹ Ennek a nézetnek sem igazolására, sem cáfolatára itt nem térhetünk ki. Lukács és Balázs törekvései az 1910-es évek elejétől kezdve több ponton érintkeztek Babits kísérletezéseivel, de – itt ugyancsak nem részletezhető – kölcsönös félreértések megakadályozták, hogy eszmei szövetséget kössenek. Lukács filozófiai kísérletezése a Nyugat peremvidékéhez tartozott, de az etika és a művészet és tágabb értelemben az etika és a szellemi élet kapcsolatát illetően nem állt távol még az Osvátot körülvevő belső mag eszmevilágától sem. Sőt, ideológus formában fogalmazott meg néhány olyan gondolatot, amely a szépirodalmi művek, esszék és kritikák mélyebb rétegeiben gondolatteremtő erőként érvényesült, de az írások előtér-rétegei mögött csak részletes és hosszadalmas elemzéssel mutatható ki. A Nyugat látszólagos művészetközpontúsága, nemegyszer fennen hirdetett *l'art pour l'art*-os ars poeticája valójában egy mélyen etikus művészet, egy mélyen morális elkötelezettségű művészet külső rétege volt.

Lukács esszéi, tanulmányai ezért nemegyszer a folyóirat eszmetörténeti összefüggéseikhez vezetnek el. Ilyen volt az 1918 tavaszi hozzászólás, amelyet ugyan a Huszadik Században megjelent jegyzőkönyvből ismerünk, de a Nyugat mélyebb eszmeiségét is segít megvilágítani. A Nyugat egész irányára jellemző volt, hogy fenntartásokkal és gyanakvással kezelte a politikai szférát s vele szemben az etikai cselekvést tartotta magasabb rendűnek még a háború végének átpolitizálódott történelmi szakaszában is. Hozzászólásában Lukács megnevezte gondolatainak forrását és „az emberi autonóm méltóság” eszméjét hangoztatva jó filológus módjára hivatkozott a Kant–Fichte-féle etikára, s a bennük kidolgozott Würdigkeit-fogalomra. „...[M]inden ember úgy magát, mint minden más embert mint ennek az ideálnak lehetséges megvalósítóját, de csakis mint ilyet, tisztelni tartozik [...] Nem szabad, hogy az ember valaha is, bárminek kedvéért, pusztá eszközzé váljék” – mondta, szinte szabad fordításban közölve Kant eszméjét.¹⁰

Nem pusztán a véletlen műve volt, hanem mélyebb és szükségszerű eszmetörténeti összefüggéseket kell látnunk abban, hogy Babits ezekben a hónapokban éppen egy Kant-mű, a *Zum ewigen Frieden* fordításán dolgozott. Felkérésre, megbízásból végezte ezt a munkát, de meggyőződésének és világnézetének teljes erejével. A kötethez előszót is írt, az előszó a Nyugat augusztus 1-jei számában jelent meg. A fordítást és a tanulmányt Babits

háborúellenes, pacifista humanizmusának dokumentumaként bőségesen megtárgyalta már Gyergyai Alberttől Pór Péteren át Sipos Lajosig a szakirodalom. A két munkának a háborúellenesség aktuális vonatkozásain túlmenő mélyebb és általánosabb összefüggéseit elsőnek Rába György tárta föl a *Zsoltár férfihangra* című vers szövegkörnyezetének részletes elemzésekor.¹¹

Gondolatmenetünk szempontjából Babits e korszakának intertextuális összefüggéseit áttekintve a dignitás-fogalom Lukácséhoz hasonló értékhangsúlyára kell felfigyelnünk.

Kosztolányival folytatott fiatalkori levelezésében alig néhányszor fordult csak elő Kant neve, akkor is Kosztolányi említette, s ő is elsősorban az ismeretelmélet-kritikához fűzött félszavas megjegyzéseket. Babits az 1918-as tanulmányban már mindenekelőtt az etikai rendszert tartotta időszerűnek és mérvadónak. A háborúról, a hadseregekről és az önként vállalt áldozatról fejte ki nézeteit, pontosabban Kant ebbéli nézeteit foglalva össze, ő is eljutott az emberi méltóság fogalmához és hasonló gondolatot idézett különös hangsúllyal, mint Lukács: „az embernek definíciószerű joga az, hogy embernek tekintsék, s ez nyilván e függetlenséget feltételezi [ti. a célnak való kötelező alá nem rendeltséget – K. Z.]: máskülönben, Kant szavaival »puszta eszközként használatnak, és elhasználatnak«.”¹²

Ismerjük Lukács későbbi útját: alig egy év leforgása alatt szakított a kanti etika humanizmusával, s Hebbel *Judit*-drámájának a bűnről szóló híres paradoxonját vállalva („És ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna – ki vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?”) az embert eszköznek használó, külső célnak alárendelő forradalom moralitását fogadta el. A Hebbel-mondat erkölcsi összefüggéseivel egyébként régtől viaskodott, vonzotta, taszította, elkápráztatta, elborzasztotta, míg aztán a kommün hónapjaiban végleg választott és alávetette magát a benne megfogalmazott gondolatnak. Poroszló főterén, ahol 1919 nyarán politikai megbízottként főbe lövetett nyolc dezertőrt, s azon a napon nemcsak nyolc szerencsétlen ember élete ért véget, hanem lejátszódott a magyar szellemi élet egyik nagy tragédiája, a Lukács-tragédia is.

Babits nem ezt az utat követte, ő mindvégig rendíthetetlenül ragaszkodott az emberi méltóság humanista fogalmához. Egyenesen következett ebből a magatartásból sajátos katolicizmusának megformálódása a húszas évek első felében, a *Sziget és tenger* előszava. Egyenesen következett később az új militarizmus és az embereket kizáró és megalázó nacionalizmus elutasítása, egyenesen következtek vitái a szellemi életben is fel-feltörő szélsőséges és tévesztett eszmékkel. Ezüstkori-beli vallomása, állásfoglalása az írástudók áru-lásáról, a *Pajzzsal és dárdával* vagy a *Tömeg és nemzet* pátosza erre a filozófiai

eredetre vezethető vissza. De tévednénk, ha eszmevilágának kristályossá szilárdulását egyetlen szöveghatásnak tulajdonítanánk. Babits gondolatai már 1918 előtt is abba az irányba haladtak, ahová a Kant-tanulmány után eljutott. Már korán, az 1911-ben megjelent *Játékfilozófiában* föl lehetett lelni gondolatainak etika-központú jellegét. De ennek Babits pályáját illető közelebbi és a Nyugat korszakát érintő távolabbi összefüggései már nem e bevezetés tárgykörébe tartoznak, arról pedig másutt írtam már, hogy 1920 után – az említett gondolati-eszmei hűség mellett – hogyan merevedett meg, sőt fejlődött vissza Babits bölcséleti-esztétikai modernség felfogása.¹³

Összegzésül itt csak azt kell újra hangsúlyoznunk, hogy az európai nagy-korszakon belül elhelyezkedő ciklus, melynek nálunk a Nyugat is részét alkotta, fő eszmetörténeti vonásait tekintve körkörös szerkezetet mutatott: az élet alakíthatóságának, változtathatóságának és szomorú változatlanságának dimenziójában ciklikus természetű volt, megismételte a megelőző periódus ugyancsak önmagába záródó körét. Már a Goethétől Flaubert-ig tartó megelőző ciklusban föltűnt azonban egy gondolat, melyet nem hamvasztottak el a társadalmi kísérletek kudarcai; ez a gondolat, az emberi méltóságról szóló gondolat a kataklizmák közepette is mindkét ciklusban, más szóval az egész XVIII. században kezdődő és máig, de legalábbis a posztmodern újabb korszakáig tartó nagy-korszakban megőrződött az írók és művészek tudatában. Az emberi dignitás-eszme és a művészet evvel kapcsolatos erkölcsi kötelezettsége egyenesvonalúan szeli át e periódus igazán jelentős irodalmát és művészetét. E nehezen áttekinthető kettős szerkezet – ciklikus-ság és egyenesvonalúság – is hozzájárul az utókor gyakran megmutatkozó tanácstalanságához és a történeti tudományok ugyancsak gyakori értékbi-zonytalanságához.

- 1 MÓRICZ Miklós, *Móricz Zsigmond érkezése*, Bp., 1966, 127–128.
- 2 FARKAS Lujza, *A Nyugat és a századeleji irodalomforduló*, Bp., 1935, 44.
- 3 BUDA Attila, *Adalékok a Nyugat Kiadó történetéhez*, Bp., 1994, Kézirat, 3.
- 4 KUNZ Egon, *A Szerda. Egy folyóirat különös története*, Bp., 1948, 46.
- 5 SCHORSKE, Carl, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, New York, 1981, XII–XXX, 3–23.
- 6 KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*, Bp., 1991, 61.
- 7 SZAUDER József, *Költsey, Kant s a görög filozófia = Uő, A romantika útján*, Bp., 1961, 163–179.
- 8 LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 841.
- 9 FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*, It 1969, 317–346, 531–560.
- 10 LUKÁCS, i. m., 844.
- 11 RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., 1981, 528–536.
- 12 Nyugat, 1918, II, 253.
- 13 Iris, 1993, 3. sz., 16–20.

A boldogtalanság paroxizmusai
(Füst Milán *Drámái* és „*Megtagadott*” színművek és
egyfelvonásosok című kötetéről)

Füst Milán az 1964-ben megjelent drámakötetében közzétette az *Általános tudnivalók Shakespeare-ről* című tanulmányát.¹ Ha az ő drámáiról írunk, mindenképpen fontos lehet, miként látta Shakespeare-t. Ír ellentmondásairól, „úgynevezett nagy gyengéiről”. Goethére és másokra is hivatkozva megállapítja, hogy az ellentmondások és henyeségek nem számítanak, egyáltalán nem fontosak, mert ezek is az adott drámai mikrohelyzetet szolgálják, és azt jelenítik meg. Goethét idézve írja: azt, „ami éppen arra a helyre való, ami ott hatásos és jó”.²

Shakespeare nagyságát abban látja, hogy „az emberi indulatokat mindenkinél jobban ismeri, s azok kitörését és lezajlását *oly indulatmenetekben fejezi ki, amelyek a lelkünk legmélyén szunnyadnak...*”³ Azonnal megállapítja azt is, hogy Shakespeare realista: „Mert mi a realizmus? Semmi más, mint valóság szeretet.” Persze nem szűken értve, mert például „Learnek a viharban való szavalása ezek szerint nem realitás, de amit mond, az igenis az, [...] az önmérsztő szenvedély valóság és a lélek mélyéről ellesett hullámverése teszi azzá. Shakespeare realizmusa tehát a *lélekben lejátszódó események realizmusa.*”⁴ Füst Milán megállapításait azért emeltük ki, mert a későbbiekben szükségünk lesz rá. A tanulmány VIII. részében – „Vegyes észrevételek. Rövid szentenciák” a címe – Hamlet *jellemét* igen mélyen és sokoldalúan elemzi, s „jellemzés dolgában” a világirodalomban páratlannak minősíti.⁵ Egyébként is, igen gyakran ejt szót Shakespeare jellemeiről, mindig a legnagyobb elismeréssel.

Noha „Drámaírói páratlan tudásával, biztos ösztönével”⁶ alig-alig foglalkozik, mégis jellemző, amit ebben a vonatkozásban megemlít. Hogy „*Kis konfliktusokkal*” képes „világokat megmozgatni”; hogy „*mennyire mozgást, mennyire drámát követel ösztöne, hogy ebben pangás nála soha nincs*”; hogy „*akcióra akció következik nála*”; hogy „*mint kell a szereplők pillanatnyi asszociációjával egy-egy jelenetet megszakítani vagy eldönteni...*”⁷ (A kiemelések ismét tőlünk valók.) Ezekre a megállapításokra is szükségünk lesz.

*

Nyilván többféle – és mindegyik meglehetősen összetett – válasz adható arra, hogy „mi teszi a DRÁMÁT?” Nemcsak Shakespeare-rel, Füst Milánnal kapcsolatban is, aki drámaíróként hosszú ideig sikertelen volt. Összefügg-e ez a kérdésre adott válasszal?

A különböző válaszok az eltérő megközelítésekből és így az eltérő igényekből fakadnak. A drámát azok teszik, amiket valaki a műnemtől igényel; s az a dráma, ami annak megfelel. Van-e a *lehetséges* válaszok között egy vagy kettő, amely általában értve hitelesebb, érvényesebb a többinél; vagy nincs; azaz: minden lehetséges válasz egyaránt érvényes? Konfliktussal teli szöveg, színpadra szánt szöveg, plasztikus alakokkal megírt, feszültséget hordozó szöveg, krízist bemutató szöveg – körülbelül ezeket a válaszokat szoktuk kapni. A mai irodalomtudomány jelentős részének az az álláspontja, hogy nincs érvényes, különösképpen a többinél érvényesebb válasz. A válasz a kérdésen múlik. Ezzel persze a kérdésre tolja vissza a lehetséges kérdést: van-e a többinél egy vagy két érvényesebb, hitelesebb kérdés? Az-e a hitelesebb kérdés, amelynek gondolati háttérében az irodalom egésze menetének az ismerete ott van; ezt a kérdést persze csakis egy irodalmi „Kant–Laplace-szellem” teheti föl. A mindennapok szintjén ezt kérdezhetjük: hatásos-e, illetőleg unalmas-e a mű – avagy nem. Ez azért fontos manapság, mert nemcsak az ún. nagyközönség számára kritériuma ez egy-egy mű értékének, hanem gyakran komoly írók számára is ez az egyetlen értékmérő; vagyis minden más kritériumot mellőznek, főleg elméleti kritériumokat és/vagy ismerveket. A hatásosság kritériumával az ízlésnél, a műveltségnél, az egyéni érdeklődésnél stb. tartunk; vagyis általánosítható és egyben hiteles válasz erre valószínűleg nem adható.

A „mi teszi a drámát?” kérdésre adott válasz vajon érinti-e, hogy megírásuk idején nem játszották Füst Milán drámáit; hiszen nemcsak magyar, hanem német színházak is visszautasították. A neves kortársak, elsősorban írók viszont nagyra értékelték majd mindegyiket. A *Boldogtalanokat* Kassák Lajos is elismerte; benne a „kísérteties démoni erők küzdelmét” látva; amihez hozzátette, „formájában talán még a versek formájánál is határozottabb és öikuménikusabb”.⁸ Osvát Ernő a dráma első meghallgatásakor – írja Somlyó György – „azt mondta volt az összegyűlt baráti társaság előtt: A legjobb magyar drámát hallották itt uraim...”⁹ Kosztolányi Dezső a *Catullust* dicséri: „Az első felvonás [...] csodásan egységes, gyors, érdekes. Az utolsó – az *olajmotívummal* – igen jó.”¹⁰

A színházak elutasító, az írók dicsérő véleményének különbözőségéből több kritikus azt a következtetést vonta le, hogy a színházak az elutasításban a nagyközönség ízlését vették figyelembe, nem a drámák értékét. Sőt, Rad-

nóti Zsuzsa még Füst Milán kísérleteit is ebből értelmezi: „Úgy tűnik, mintha azért próbálkozott volna sokféle műfajjal, hátha valamelyikkel rést tud ütni a falon, amelyet a kor színházi ízlése emelt drámái és a színpad közé.”¹¹

Több helyen olvashatók ma már azok a levelek, amelyeket színház-igazgatóktól, rendezőktől kapott a húszas-harmincas években. Ezekben kétségkívül megjelenik, kimondva-kimondatlanul, a *siker*, amely a színház szempontjaihoz szükségszerűen tartozik hozzá. Hiszen azóta, hogy érték és siker elváltak egymástól, a színházak nézőpontja lényegében ez: hatásos-e egy dráma vagy nem; azaz sikere lesz-e egy drámának vagy nem; márpedig ez a közönség igényén, ízlésén múlik. A *lázadót* a főszereplőnek kiszemelt Baló Elemér azért adta vissza, mert nem bízott a sikerben.¹²

Jób Dánielnek más szempontjai is voltak. A *néma barátról* írta 1929-ben a szerzőnek, hogy az erő, a humanizmus, a költői gyöngédség olyanra van pazarolva ebben a műben, „ami a mai világban sajnos életképtelen, ami absztraktnak, érthetetlennek, helyenként kissé talán tényleg zavaros talánynak hat”. Füst Milán színpadi tehetségét elismeri, „csak légüres térben ír”.¹³ Vajon Jób Dániel levelében a „mai világ”, illetve a „légüres tér” egyértelműen a közönség ízlésére és így az előadás várható sikertelenségére vonatkozik-e? A *Máli néniről* ugyancsak Jób Dániel így ítélt, 1933-ban: „A cselekmény túlságosan dús szövésű. Annyira dús, hogy olykor egész kuszáltnak látszik és mindenestre nem könnyű követni.”¹⁴

Az írók elismerő szavaiban is találhatunk meggondolandó részeket. Talán Kassák Lajosnál tűnik fel az, hogy Füst Milán drámái általa történő megítélésének gondolati forrásainál a kétségkívül igen jelentős versei is ott fénylenek. A drámák formáját a versek formájánál is ökumenikusabbnak tartja. Somlyó György az *Aggok a lakodalmon* két öregjének párbeszédét az első versekkel veti össze.¹⁵ Kosztolányi Dezső a *Catullus* utójátékából emelte ki a már idézett „olajmotívumot”. Ez pedig jellegzetesen versbe való motívum. A gyűlölt-imádott Claudia nemcsak a költőt hagyja el, hanem Rómát is. Az idősödő Catullus magára marad egy olyan lánnyal, Tertuliával, aki nagyon ragaszkodik hozzá; ám ő csak elfogadja, „Közöm senkihez nem lesz többé – és hiába külditek ide Tertulliát vagy akárkit. Én már elváltam azoktól, akiket szerettem.” Ez alapozza meg az „olajmotívumot”. Nem sokkal később Catullus szolgálja lép be a dráma terébe és az utolsó mondatok egyikeként ezt mondja: „Lámpát már nem hozhatok, mert elfogyott az olaj!” Természetesen lehetséges, hogy pusztán ennyiből nem látható, hogy az „olajmotívum” Catullus jelenlegi állapotának, benső világa jellegének a metaforája; illetőleg az, hogy Kosztolányi Dezső jellegzetesen egy versbe – és nem igazán drámába – illő, egyébként valóban nagyon finom motívumot dicsér.

A Catullusszal kapcsolatban Füst Milán maga idézi *Naplójában* Osvát Ernő véleményét: „...mert éppen drámaiatlan drámát próbált írni az író, volt a feladat oly nehéz. [...] A terv nem volt drámára alkalmas. Olyan drámát írni, amelyben nincs akarat, legalábbis problematikus vállalkozás.”¹⁶ Egy bizonyos módon jellemzőnek tarthatjuk Osvát Ernő következő megjegyzését is; ugyancsak Füst Milán idézi: „Sokmindent sejthetünk itt, de semmit sem tudunk bizonyosan”;¹⁷ és ezt is: „Minden jelenete *nagy költői erőről* tesz bizonyosságot.”¹⁸

Noha nem bizonyos, hogy Osvát Ernő ezen megjegyzésében a „költői erő” szükségszerűen a „versírói” erőt jelöli, Füst Milán versei és drámái mögött lévő, szinte teljesen azonos költői attitűdre többen utaltak. Somlyó György ezt így fejezi ki: „Füst Milán versei és tanulmányai, regényei és drámái között [...] megszakítatlan és megszakíthatatlan áramkör” sistereg és cikázik ide-oda.¹⁹ Bori Imre pedig a legjobbnak tartott drámáról, a *IV. Henrik király*ról ezt mondja: „lírájával tartja a legszorosabb, epikájával pedig a legközvetlenebb kapcsolatot.”²⁰

A *Boldogtalanok* és a *IV. Henrik király* 1959-ben jelent meg újra; az előzőt 1962-ben, az utóbbit 1964-ben előadták. 1966-ban *Drámák* című kötetét publikálták, négy drámával és *A néma barát* töredékével. Ettől kezdve rendezők, dramaturgok, irodalmárok eredtek az addig még ismeretlen, kéziratban lévő művek nyomába, és sok mű került elő. Radnóti Zsuzsa *A néma barát* két változatát is megtalálta. 1970-től hat, addig ismeretlen és színpadra nem került drámáját játszották. 1993-ban kiadták a „*Megtagadott*” *színművek és egyfelvonásosok* című kötetet is, *A néma barát* teljes szövegével. Úgy tűnik, Füst Milán elismerése megvalósult. A kritikai feldolgozás érdemben Somlyó György 1969-es könyvével kezdődött, s voltaképp tart a mai napig. Drámáiról 1993-ban Radnóti Zsuzsa jelentette meg könyvét *A próféta színháza* címen. Igaz, ő már 1985-ben elismerően szólt ezekről a drámákról a *Volt-e magyar avantgarde?* című tanulmányában. Ebben olvashatók a következő mondatok: „Füst színművei a drámai személyiség ábrázolását forradalmasították, és ma már tudjuk, hogy ez lett a modern dráma egyik kulcskérdése; a világot megváltoztató (vagy megváltoztatni akaró) hősök helyett a világba kivetett, a kiszolgáltatott hősök megrajzolása.”²¹ A drámák jelentőségét a bennük megrajzott *alakok jellege* alapján hangsúlyozza. Igen fontosnak tartjuk, amivel a gondolatmenetet indítja: „Megváltoztatni vagy elszenvedni a léte? Ha erre az alapkérdésre csupaszítjuk a hagyományos és modern *ábrázolási mód* közötti különbséget, akkor – úgy tűnik – Füst Milán drámái e két korszak határán állnak”, mert „nem értékteremtő, hanem értékpusztító hősök” és „Írójuk dühödten siratja a *világegység és a személyiség egységének pusztulását*.”²²

A *próféta színháza* című könyvében is zömmel az alakok minémúsége és minősége alapján tartja jelentősnek ezeket a drámákat; ami persze bizonyos világszemléleti kérdéssel is összefügg. Komédiáinak (*A lázadó*, *A zongora*, *Máli néni*) alakjairól általánosságban írja, hogy „a nagyság és a formátum hiánya, a távlattalanság, a biztonság nélküli lét miatt kialakuló, túlélésre berendezkedett életstratégia fogalmazódott meg ezekben a színjátékokban”. S az imént zárójelbe tett három „pesti komédiáról” konkrétan ez olvasható: „a színjátékok az emberi léleknek mélyebb régióit kavarták fel.”²³ A *Boldogtalanok* és a *Catullus* kapcsán írja, hogy Füst Milán szemlélete „hasznos” Hamvas Bélához,²⁴ és ekkor írja, hogy „Füst tehát a létbe vetett, de autonómiáját megőrzött, magának való ember krónikása”,²⁵ amihez hozzáteszi, hogy „mindig megmaradt a démoni benső világok ábrázolásánál”.²⁶ A *Catullusról* és *A néma barátról* is azt állapítja meg, miután alakjait jellemezte, „hogy a két főhős ugyanazon személyiség két oldala”,²⁷ vagyis az alakokról beszél igen gyakran. A IV. *Henrik királyt* „csak egy bizonyos szempontból – az élet és mű egymásra hatásából – vizsgálja”.²⁸ Ennek a szempontnak a csábítása érthető; noha nem épp a legújabb nézőpont. Arra ugyanis már többen utaltak, hogy Füst Milán írói attitűdjének hátterében ott áll az anyjához fűződő igen ambivalens viszony. Radnóti Zsuzsa azonban „az anya alakján kívül egy másik, valóságos nő képét is felfedezte” Füst Milán életművében.²⁹ J. E. Füst titkos szerelme volt. Több évtizedet ölelnek át vele váltott levelei. Ennek a kapcsolatnak a szubjektív tartalma leginkább a *Catullusba* hatolt be; s Radnóti Zsuzsa ennek a műnek és a szerelemnek az összefüggését igen sok oldalról világítja meg. A IV. *Henrik királyban* nem ebből a szerelemből jelennek meg motívumok, de a műnek az életrajzból való értelmezése vállalt szempont itt is: „...főhőse, Henrik király, ő maga” – írja Radnóti Zsuzsa; „felszabadult, szuverén egyéniség, abszolút szabadságra törekszik, tökéletesen megvalósítja önmagát, benne az író saját eszményített és vágyott égi mását formálta meg”.³⁰ És az ebben a mondatban summázottakat bontja ki, részletezi az író akkori (1931) egyéni, benső állapotával való kapcsolatában.

Mielőtt a kezdeti, drámaelméleti kérdésre igyekszünk a választ megadni, utaljunk arra is, mely írók drámaival hozzák Füst Milán drámáit vonatkozásba. A magyarok közül Szomory Dezső, Szép Ernő, Gábor Andor (elsősorban a *Dollárpapa*) nevét szokták leggyakrabban említeni; illetve Bródy Sándorét, Thury Zoltánét, ritkábban Lengyel Menyhértét. Némely művét – a *Na mit szólsz Freiligrathot*, az *Atyafiak és a nők* – a magyar dadaista és avantgarde művekkel (Mácza, Barta, Déry) vetik össze. Drámáit a második világháború utáni drámák egy része elődjének tekintik; Radnóti Zsuzsa a

Boldogtalanokat Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja* és Spiró György *Csirkefej* című műve előzményének. A *Boldogtalanok* Somlyó György szerint „Voltaképpen csak egy újabb világkatasztrófa után vált feltárhatóvá és megemészthetővé”,³¹ A *lázadóról* pedig Radnóti Zsuzsa mondja, hogy „Még ma is meghökentően merésznék érezzük e teljesen ellentétes hatású helyzetek egymás mellé állítását...”³² Camus-vel először Somlyó György hozza kapcsolatba, majd Ionescoval Radnóti Zsuzsa; elsősorban *A zongorát* és a *IV. Henrik király* zsarnok voltát a *Caligulával*.

*

Látható, hogy az utóbbi évtizedekben nemcsak írók, hanem a színházak – legalábbis egy-egy színház és egy-két rendező – sokkal jobbaknak tartják Füst Milán drámáit, mint a két világháború között működött színházi emberek. Ehhez bizonyosan hozzájárult a nagyot változott művészet- és színházzsémélet. Anélkül, hogy az úgynevezett rendezői színháznak az írott drámához való általános viszonyáról részletesen szólnánk, egyetlen dolgot hangsúlyoznunk kell. Nevezetesen: a rendezők, a színházak egy szövegtől nem igényelnek többet, minthogy megérzékeljék benne a siker lehetőségét; illetve azt, hogy az adott szöveggel – mindegy, hogy az milyen – a rendező valami számára lényegeset, fontosat tudjon elmondani. Ez nem a szövegek művészi értékének a lebecsüléséből fakad, hanem a színházművészet önállóságából; annak a tudatából, hogy a színház a maga eszközeivel a szöveggel, a szöveg ürügyén, netán a szövegtől függetlenül művészileg is lényeges dolgot tud produkálni.

Az idézett vélemények, ítéletek minősítő szempontjai igen tekintélyes mértékben úgynevezett *irodalmi* nézőpontok, amelyeknek alapján a szöveg *irodalmiságát* és ennek értékeit állapítják meg. Ilyenek például az alakok minémisége, személyiségének ábrázolása és ennek összefüggése a világképpel; a szenvedély, a démoniség hangsúlyozása; a lélektani ábrázolások finomsága és hitelessége; a mű formája, de a formaelvnek további differenciálása nélkül; a mű egészének „ábrázolási módja”; a szerző „életérzésének” megállapítása és mindezek elemzése. Ezekkel a művészi értékre is kérdező szempontokkal azonban szinte változtatás nélkül és teljes mértékben hitelesen lehet bármely novellára és regényre „rákérdezni”. Még az olyanokkal is, hogy a személyiség ábrázolása forradalmi-e vagy nem; hogy a világegységnek és a személyiség egységének a pusztulását az író miként éli meg.

Korántsem azt akarjuk mondani, hogy ezek rossz, hibás, fölösleges szempontok; és azt sem, hogy az ezekre adott válasz érdektelen. Sőt, nagyon

fontos és alapvetően szükséges. Hiszen valóban irodalmi szövegek ezek és így ezen kérdések és ezen fogalmak szükségesek. De ami szükséges, az nem okvetlenül és nem mindig elegendő. Az említetteket valóban szükséges megállapítani. Sőt, még azokat is, hogy Füst Milán műveinek lényege „az állandó és tárgyaltalan félelemérzet;”³³ hogy például a *Boldogtalanok* „a dráma formajegyeiben, eszköztárában kötődik ugyan a naturalizmushoz, különösen a Kosztolányi Dezső által megnevezett tragikus naturalizmushoz, de egyúttal túl is lép rajta, mert a régi formába új tartalmat, az egzisztencialista létdráma jelentéstartalmát sűrítette”.³⁴ Az „elegendőhöz” a drámaforma jegyeit éppúgy meg kellene határozni és mondani, mint Füst Milán drámai eszköztárát.

Hogy ebből a nézőpontból közelítsünk a „mi teszi a drámát?” kérdésre adandó válaszhoz, idézzük Bori Imre elemzéseit. A *Boldogtalanok*at minden megszorítás nélkül naturalista drámának minősíti; a „naturalista irodalom páratlan” művének.³⁵ Jellemző azonban, hogy elemzésében a naturalizmust meg sem említi – pedig bőven tehetné. Ez annál is inkább feltűnő, mert az 1917-ben írt *Nevetők* című kisregényt „...a *Boldogtalanok* témájának prózai kidolgozásaként kell elsősorban felfognunk...”³⁶ A naturalizmust azért sem említheti, mert ennek a kisregénynek az elemzésekor bőven említ próza-poétikai fogalmakat. A *Nevetők* „különös jelentősége – írja –, hogy a *belső történetnek*, a *belső monológ*nak szerzett érvényt abban az időben, amikor a magyar prózában a külső történet és a leíró jellegű elbeszélés volt az uralkodó”.³⁷ Márpedig – és ezzel egyre jobban közelítünk ahhoz, hogy miért nem elegendő az irodalmi elemzés – a *belső történet*, a *belső monológ* nem illő a naturalista drámához; sőt, egyáltalán csak *epikus* műben valósítható meg. És ez a próza-poétikai elem, ennek a magyar irodalomban valóban meglévő újszerűsége, a próza-poétikai fogalmakra és nézőpontra irányítja az elemző figyelmét. A *belső monológ*nak egy drámában szükségszerűen *kimondottnak*, az alak által kimondottnak kell lennie. A *belső monológ* egy epikus műben viszont még akkor is az írói elbeszélés része, ha az írói elbeszélés akként jeleníti meg, hogy ez most X-nek a *belső monológja*.

Az irodalmi nézőpont talán még egyértelműbb és világosabb Bori Imre IV. Henrik király-elemzésében, noha látszólag közeledik a dráma-beszéd adekvát elemzéséhez. „Mindenekelőtt – írja – tehát Füst élet-víziója bír érdekkel, amely e drámája esetében Henrik király alakja körül szerveződik műalkotássá. Füst drámája körüli vizsgálódásainkat tehát a drámában felbukkanó *gondolatok* egy füzérével kezdjük, hogy a *dráma* ívét feszülve láthassuk.”³⁸ S idéz is elég sok mondatot, amelyeknek summázatát egy Henriktől származó mondattal adja meg: „Az élet zűrzavar [...] Amit beléd csempész a sors, az volt a dolgod itt.”³⁹ A Bori Imre által előzőleg idézett

mondatokkal – és ezzel a summázattal – kétségkívül meg lehet adni annak a világgépnek az „átlóit”, amelyekben „Henrik király mozog” – de, ugyan- ezzel a módszerrel bármely olyan regény világgépének átlóit is meg lehet adni, amely egy alak körül szerveződik műalkotássá. (Legfeljebb több mondatot kell idézni.) Vagyis itt a világgép átlóit elemzi, és nem a drámáét; nem a drámáét abból a nézőpontból, hogy miként létezik ez a szöveg mint dráma.

Az adekvát elemzéshez látszólag akkor közeledik, amikor azt írja, hogy Füst Milán „nem jellemez [...], hanem megmutat, szituációkat állít elő és a reakciókat figyeli...”⁴⁰ És ezután jön a drámával kapcsolatban a kristálytisztán irodalmi elemzés: „Nyilván nem véletlenül dolgozta ki a maga oly jellegzetes szituáció-technikáját, s *tette művészete egyetemes elvévé, lírájában, regényeiben, drámáiban egyaránt érvényes sajátosságává.*”⁴¹

Ha megérteni akarjuk – csak így, önmagában – a fogalmat, a „szituáció-technika” az íróban lévő szituáció, pontosabban az író és a világ, vagy az író és (műnemtől független) műve között létrejött, kidolgozott, átélt szituáció, hiszen másként nem lehetne érvényes sajátosság lírájában, epikájában, drámai műveiben egyaránt.

Az elemzés további részében azonban a „szituáció” nem így értendő. A IV. *Henrik királyban* „Tíz szituációt teremtett az író, és e tíz helyzet négy felvonásra tagozódik”.⁴² A szituációk száma azért tíz, mert a négy felvonásban összesen tíz színváltozás, vagyis tíz jelenet van. Itt tehát már csak úgy érthetjük, hogy a szituáció azonos a jelenettel. Nem világítja meg, mit kell értenünk a drámában lévő szituáción, ha ez oly egyetemes elv Füst Milán műveiben, hogy lírájában és epikus műveiben is érvényes. Ebből a szempontból hiába írja, hogy Füst Milán „Tragikus életérzése műfajoktól független *valamivé* lett”; nem tudjuk, mi ez a „valami”. Abból sem értjük a drámai szituáció fogalmát, hogy a „szituáció-technika” miért épp a drámai formában „fejtheti ki elementáris erejét a leglátványosabb módon”.⁴³

A II. felvonás harmadik „szituációjában”, vagyis jelenetében, Henrik király egészen különböző részhelyzetekben van. Becsapja és kivégezteti Ulrikot a gyémántok miatt; társaival együtt mulatozik a sváb lányokkal, kiátkozza őt a Püspök; Berta, a felesége kéri, most már végképp térjen más útra; és a legvégén ott a nép, amely bizalmáról, szeretetéről, a kiátkozás ellenére hűségéről biztosítja. Miért egy szituáció ez a jelenet, amelyben ennyi különböző helyzet jelenítődik meg? És mi ebben a Füst Milánra „jellegzetes szituáció-technika”?

*

Itt jutottunk el ismét a kezdeti, lényeges kérdéshez: mi teszi a drámát? A Füst Milán drámáiról írottak kapcsán eddig inkább azt láttuk, hogy mi teszi az irodalmat.

Kérdésünk szorosan kapcsolható egy, a XX. században egy ideig lényegtelenné vált, de újabban ismét „lábra kapó” fogalomhoz, nevezetesen a műnem fogalmához. A fogalom nyilván azért devalválódott, mert egészen különböző jellegű művek születtek; és mert a műnem fogalmát az író általános attitűdjéből, a megírthoz való viszonyából, továbbá a művek tartalmának valamely aspektusából értelmezték; a kifejezett-megjelenített világképből, a benne lévő gondolatokból, szenvedélyekből stb.; illetve a különböző művészi megoldási módokból. Jellemzőnek tarthatjuk, hogy ha versekről, regényekről, kisregényekről írnak, akkor sokkal nagyobb a nyomatéka is, az írásban nagyobb tere is van a líra- vagy az epika-poétika kérdéseinek. Ha viszont drámáról, akkor alig-alig. Mint láttuk, a drámát is sokkal inkább „irodalom-poétikai” aspektusból vizsgálják.

A műnem fogalma ma – úgy tűnik számomra – beépül a „beszéd” fogalmába. Ha a líra, a dráma vagy az epika *műneméről* esik szó, rendszerint az irodalom régi felosztására asszociálunk; és a fogalomnak az imént jelzett tartalmi és művészi megoldási módok nézőpontjából való értelmezésére. És ennek így nincs sok értelme. Ha viszont a „líra-beszéd”, az „epika-beszéd” vagy a „dráma-beszéd” fogalmával élünk, azonnal a beszéd grammatikai és kiejtésbeli aspektusai emelkednek ki a lehetséges értelmező fogalmak közül. Vagyis azok, amelyek formai, illetőleg poétikai jegyeknek minősíthetők, és amelyek összeegyeztethetők a műnem ontológiai fogalmával. A műnem ontológiai fogalma azt jelöli, hogy mi teszi a beszédet *mint* beszédet *létezővé*; a dráma-beszédnek saját grammatikája van, ami a beszédet dráma-beszédként teszi létezővé.

A beszéd létéhez, illetve – hogy ezt a magyartalan, de pontos szókapcsolatot használjuk – „létezésbe kerüléséhez” szükséges a befogadó. Hangsúlyozzuk, létéhez is szükséges, nemcsak a beszéd jelentéseinek és jelentőségének (lásd E. D. Hirsch fogalmát), továbbá értelmezettségének, minősítettségének stb. a létezésbe kerüléséhez. Létéhez azért, mert csak a létezésbe kerülő beszédnek lehet jelentése, jelentősége, értelmezettsége stb. Ha lehetséges több és különféle jelentés, jelentőség és értelmezettség – márpedig lehetséges –, akkor ezek szükségszerűen kiindulnak valamiből vagy alapozódnak valamire. Kiindulnak a befogadóból is, de kiindulnak magából a beszédből is. Van tehát valami, ami ugyan nem megelőzi a létet, ami a léttel együtt születik, ami a létezés egyik meghatározója; tudniillik maga a beszéd. Ha ez nem így van, akkor arra az eredményre juthatunk, hogy a létezés

egyenlő az értelmezéssel, a jelentéssel stb. De ekkor nem létező az, amit értelmezünk, vagy *amin* az értelmezés megszületik. Az apória az aristotelési lételmélet egyik alapkategóriájával, kategóriapárjával oldható fel. Van potenciális és aktuális lét; és csak annak lehetséges aktuális léte, aminek előzőleg potenciálisan volt léte. A befogadás előtt a szavak és elsődleges jelentései, a beszéd grammatikája, kiejtése stb. potenciálisan voltak létezők. És ezek együtt potenciális létezők, mint ahogy ezek együtt válnak a befogadás során aktuális létezőkké. Az adott beszédnek ugyanis mindenképpen van valamilyen jelentése a befogadó által neki tulajdonított jelentéstől függetlenül is.

A beszéd elemeit a grammatika szervezi és a kiejtés is rak rá jelentéseket. A dráma-beszéd létének grammatikája azzal világítható meg – mint ezt több könyvben és tanulmányban igyekeztem rögzíteni –, hogy csak az a szöveg minősül dráma-beszédnek, amely a Nevek és Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg. A befogadó ebből ismeri *fel*, hogy ez a beszéd éppen dráma-beszéd. Abban, hogy a Nevek Dialógusokat váltanak, a dráma-beszéd *létének* több meghatározója rejlik. Nevezetesen: 1. a dialógusváltás miatt szükségszerűen *viszony* van a Nevek között; 2. a statikus és a most változó viszonyok közül par excellence a most változó viszonyok adekvátak a ki zárólag dialógusokban megjelenő beszédhez.

Ez a dráma-beszéd grammatikájának egyik ismérve. (A másiktól azonnal alább.) Ez biztosítja, hogy a befogadó *drámának* ismerhesse *el* a beszédet, és ez, vagyis a Nevek közötti viszony adja a jelentések alapjait. A Nevek közötti viszonyok, illetve ezek változatai azok, amik a drámáról szóló értékelésekhez, minősítésekhez adekvát nézőpontok az irodalmi – tehát epikus műnél is alkalmazható – nézőpontokon túl. A Név és Dialógus formációban megjelenő beszéd azt is tartalmazza, hogy a cselekmény a Nevek közötti viszonyokban létezik, ebben „kap létet”; szemben az epikai cselekménnyel, amely az író általi elbeszélésként létezik. A cselekmény minősítésénél, értelmezésénél, sőt: értékelésénél ez egyáltalán nem mellékes tényező.

A szituáció a dráma-beszéd grammatikájának második fontos és alapvető ismérve. Ontológiai nézőpontból természetesen más meghatározása van, mintsem pusztán ennyi: helyzet. Ha vannak statikus és most változó viszonyok, és ha a dráma-beszédhez ez utóbbi az adekvát, akkor a statikus viszonyrendszer most változó viszonyrendszerré történő átváltozásának a „pillanata” meghatározó fontosságú. Mennyiségileg értve, a legtöbb dráma vagy megjeleníti azt a „pillanatot”, vagy utal rá. Ez a „pillanat” az ontológiailag értett dráma-beszéd létében a szituáció; vagyis az alakok közötti viszonyoknak az a „pillanata” a szituáció, amelytől kezdve a közöttük eddig volt

statikus viszonyoknak most változó viszonyokká kell átalakulniuk. Ennek a „pillanatnak” ontológiai ismérve, hogy potenciálisan létező benne minden későbbi mozzanat; a dráma cselekménye azonos ezen potenciálisan létezőknek a dráma-beszédben megtörténő aktuális lété váló változásával. Vagyis: a potencialitások manifesztálódásával azonos a cselekmény.

A dráma-beszéd létének ezen ismérvei a világot teljesen egységesnek és oksági összefüggések alapján egységesen értelmezhetőnek láttatják. Adva van ugyanis a szituáció, ami egyértelműen kezdet (a „teremtéssel” analóg), amiben az okok, motívumok potenciálisan léteznek, és ebből bomlik ki az az oksági sor, amely a véghez és konklúzióhoz érkezik (ami az „utolsó ítélettel” analóg).

A dráma-beszédnek ez a grammatikája módosulásra szorult, amikor megszűnt a világ egységességében való hit. Amióta az „Isten meghalt” és nem is lépett helyébe más, mindent meghatározó középpont, bizonyos dráma-beszédekből – magukból a művekből – gyakran éppen az imént értelmezett szituáció tűnt el; hiszen a szituáció biztosította az egységességet és az oksági összefüggés révén megvalósítható egységes értelmezést. (Nemcsak a mű, de a világ ilyen értelmezését.)

*

Füst Milán drámáinak – *A zongora* kivételével – a fenti értelmezés szerint való szituációja nincsen. Vagyis nincs az alakok között a művek elején olyan viszonyrendszer, amelynek meg kellene változnia. Ez természetesen azt is jelenti, hogy ebben az értelemben – azaz semmiképp nem a „hármasegység” értelmében – nincs egységes cselekményük. A *Boldogtalanok* összetartozó cselekménymozzanatai pusztán csak a következők: Róza Húberrel él együtt, és mégis a saját lakásukba hívja meg Vilmát, felismervén, hogy élettársa, Húber megkívánta mint nőt a fiatal lányt. Nemcsak a *Catullus*ra érvényes, amit Osvát Ernő mondott – hogy tudniillik „Sokmindent sejtethünk itt, de semmit sem tudunk bizonyosan” –, hanem erre a drámára is. Nem tudhatjuk bizonyosan, hogy Róza azért invitálta-e a hármas együttélésre Vilmát, hogy egyikőjük se maradjon egyedül, ha Húber mindkettőjüket elhagyja; vagy már eleve azért, hogy így könnyebben vehesse rá Vilmát Húber megölésére. Ez az invitáció mégis összefüggésbe kerül azzal, hogy a mű végén Róza – miután Húber már egy harmadik, új lánnyal szórakozik – arra biztatja Vilmát, lője le Húbert; s még akkor is összetartozók ezen oksági értelemben, ha Vilma végül magát öli meg. Mivel más összetartozó mozzanat nincs, az alakok közötti viszonyok: eleve meglévő adottságok.

A *Catullus*ban is alig-alig vannak olyan cselekménymozzanatok, amelyek oksági összefüggésben lennének egymással. Csak azok ilyenek, amelyekből megtudjuk, hogy Clodia meg akarta öletni férjét, de a kiszemelt bérgyilkos a férjnek, Metellusnak az anyját felkeservén elárulja ezt; valószínűleg az anyától több pénzt kapott, s ezért nem ölte meg Metellust. Ehhez még legfeljebb azt csatlakoztathatjuk hozzá, hogy Clodia rejtett célzásainak hatására Catullus vállalkozna Metellus megölésére, de ő sem teszi meg. Metellus öngyilkos lesz.

A IV. *Henrik király*ban nem azért nincs a fenti értelmezésben szituáció, mert a benső idő évtizedeket ölel fel. Ettől még lehetne. Shakespeare *Antoniuss és Kleopátrájának* az ideje is 14 évig tartott a történelemben. A két mű dráma-grammatikájának összevetése mindenképpen indokolt, az alábbiak miatt is.

Shakespeare-ről szólván Füst Milán megemlíti, hogy „*Kis konfliktusokkal*” képes „világokat megmozgatni”.⁴⁴ Osvát Ernő az akarat hiányát említi a *Catullus* kapcsán; az akarat pedig a drámáról szóló írásokban a konfliktust jelzi.

Jellegzetesen XIX. századi gondolat a konfliktust a drámák kulcsfogalmának minősíteni; Hegel *Eszttikájából* került a köztudatba. Öröndetesnek kell azonban tekintenünk, hogy sem Füst Milán, sem Osvát Ernő, de még Radnóti Zsuzsa sem használja már a fogalmat a drámák kulcsfogalmaként. Bori Imre pedig meg sem említi. Talán lassan felismerik, hogy át kell értékelni.

Shakespeare drámái közül nem egyedül az *Antoniuss és Kleopátra* szerveződik egy középpont körül; hanem például a *Lear király* is. A dráma-beszédnek azon grammatikájához is hozzátartozik a szituáció, amely egy középpont köré építi a drámai vektorokat; azaz a viszonyváltoztató megnyilvánulásokat. Antoniusra két, önmagában is összetett drámai vektor irányul: Rómáé és az ott megszerezhető hatalomé, és a Kleopátra mellé láncoló szerelme. Ezen vektorok már az első jelenetben találkoznak; a Kleopátrával boldog szerelemben élő Antoniusnak Rómába kell mennie. Ettől a „pillanattól” kezdve Antonius mind Rómához, mind Kleopátrához való viszonyának változnia kell vagy kellene; és ebben a pillanatban potenciálisan benne van mindaz, ami a későbbiekben kibontakozik; például az actiumi csatavesztés is. A mű elsősorban Antonius körül szerveződik, ő van a viszonyokat változtató vektorok középpontjában.

Bori Imrének teljesen igaza van, Füst Milán „élet-víziója” a IV. *Henrik király*ban „Henrik király alakja körül szerveződik műalkotássá”.⁴⁵ Csakhogy az események itt nem szituációból bomlanak, bontakoznak ki: a drámának nincs is a fenti értelemben szituációja. A dráma-beszéd itt életképek sorozatával azonos. Ennek oka, hogy nincs az adott, megírt jelenetekben benne lévő, Henrikre ható olyan drámai vektor, mint Shakespeare-nél Antoniusra „Róma” és Kleopátra.

A szituáció megléte vagy hiánya nem a mű benső időtartamától függ, és nem is a szükséges jelenetek számától. A *dráma-idő* mindig a viszonyváltások – és azok előkészítése – manifesztálódásának időtartamával azonos. Elvben tehát a IV. *Henrik királynak* is lehetne szituációja.

A Füst Milán drámáiról olvasható véleményekben nem említik azokat a drámaírókat, akiknek drámáiban ugyancsak nincs szituáció. Ilyen például Wedekind mindkét Lulu-drámája, továbbá Brecht korai, 1918-ban írt *Baalja*. A szituáció hiánya elsősorban azokban a drámákban tapasztalható, amelyek a személyiség – vagy akár a világ – széttörtségét, egység nélkülségét beszélik. Említettük, hogy a szituáció és a belőle kibontakozva manifesztálódó cselekmény vagy eseménymenet, amely *mint* cselekmény vagy eseménymenet jut el a konklúzióhoz, önmagában is egységes és az egységesen is értelmezhető világnak a metonímiája. Akik épp ennek a hiányát beszélik a dráma-beszédben, épp a szituációt hagyják el. Ezekben a drámákban a mozaikjeleneteket nem az egységes cselekmény, hanem a jelenetek tartalma, vagyis a főalakba helyezett problémakör vagy tárgykör tartalma tartja össze, bennük ezek azonossága van meg; épp azért, hogy bármi is a jelenet konkrét tartalma, az Luluhoz vagy Baalhoz kapcsolódik. A *világ* szétesettsége és mozaikussága azért jelenhet meg ezáltal a dráma-beszédben, mert nincs összetartozó eseménymenet, és mert a tárgykör tartalma mégis, minden esetben-jelenetben megjelenve, szétesztődik.

A IV. *Henrik királyban* azonban nem a személyiség szétesettsége a tárgykör, hanem a király egyéniségének, személyiségének sok aspektusa; ezek körül ez vagy az vagy amaz objektiválódik egy-egy jelenetben s így egy sokoldalú személyiség a dráma-beszéd tárgyköre. Ezért nem is beszélheti a világ vagy a személyiség széttörtségét. A szituáció hiánya azt is jelenti, hogy az eseménymenet pusztán csak elkezdődik, úgynevezett „kezdet” nélkül. Ha az ilyen drámákban van konklúzió, akkor az az állapotot utolsóként kibeszélő mozzanat. Az utolsó mozzanat konklúziója ugyanis nem azonos a mű közlésével, üzenetével, mondanivalójával, de világképével sem. A cselekmény utolsó mozzanata a tragédiákban általában is, mint a Lulu-drámákban is, valakinek (Schönnek és Lulunak) a halála, illetve Baal halála. Vagyis a konklúzió pusztán annyit jelent ebben a vonatkozásban, hogy valakinek, például a főalaknak meg *kellett* halnia. A „kellett” itt azt jelöli, hogy a mű beszédének eseményei hordozták a halál szükségzerű lehetőségét mint végző mozzanatot.

A *Boldogtalanok* utolsó eseménymozzanata Vilma halála, ami lélektanilag tökéletesen hiteles, de nem következik egy kezdeti szituációból; ilyen nincs is. Clodia többször hangoztatja a *Catullusban*, hogy elutazik, de ez nem eseménymenetből, nem férje megöletésének megghiúsulásából, hanem lélek-

tani motívumokból, Clodia általános „létérzéséből” valósul meg mint eseménymozzanat. Catullus pedig éppúgy egyedül, teljes benső magányosságban van az elején, mint a végén. A IV. *Henrik király* utolsó mozzanata a trónjáról fia által lemondott király élete utolsó szakaszának egy életképe. Mivel itt nemcsak szituáció nem volt az eseménymenet elején, és mivel az egyes jelenetekben a király karakterének, személyiségének különböző oldalai, aspektusai nyilvánultak meg – ebben az utolsóban is – a történet élet-történetként beszélődik el és nem drámatörténetként.

Élet- és nem dráma-történet már azért is, mert Henrik fiai az elején kisgyermekes, a végén az ifjú Henrik felnőtt, aki letaszítja apját a trónról. A felnőtt Henrik ezen évtizedekkel későbbi tette egyszerűen nem is lehetne benne a fenti értelmű, kezdeti szituációban, az alakok közötti viszonyhálózatban. És mégis, a címadó király életében igen fontos mozzanat.

Különösen a *Boldogtalanok*, de lényegében a *Catullus* is, éppúgy mint *A lázadó* és az egyébként fölöttébb érdekes és tanulságos *A néma barát* című dráma tehát voltaképp egy *állapot* szétterítése az időben.

Az előzőekben említett drámaírók dráma-beszéde – Wedekindé, Brechté – a világ és/vagy a személyiség széttörtségét *mozaikokban* rögzítette; mozaikokba foglalta bele. A mozaikokat az fogta össze, hogy mindegyikben valami általánosabb – és nem csak Lulu vagy Baal egyéniségére érvényes – tárgykör különböző részei jelentek meg. Ezért lehetett bennük valamilyen értelmű haladás, mozgás; a tárgykör bővült és szélesedett. Füst Milán a maga dráma-beszédébe nem mozaikokat épített, hanem egy-egy érzelmi állapot különböző variánsait. Ez az egyik ok, hogy nincs bennük haladás, mozgás; a másik, hogy az érzelmi állapot általánossága csak egy-két alak számára szűnik meg; jószerével azok számára, akik meghalnak.

Minden valószínűség szerint ez, az *érzelmi állapotnak az alig befejeződő vagy egyáltalán egy véghez el nem érő volta* mint a dráma-beszéd kiejtése – ez Füst Milán drámáinak drámatörténeti újdonsága. Igaz, *A vakokban* Maeterlinck is egy véghez el nem érő állapotot beszél ki, de ez más nézőpontból történt, és ebből a szempontból nem újdonság, hanem kuriózum. Az állapot nem jut egy véghez Gorkij *Éjjeli menedékhelyében* sem, de a dráma-beszéd kiejtése felcsillantja a reményt. Viszont Harry Hope kocsmájának lakói ugyanabban az állapotban éltek és fognak élni O'Neill *Jó a jeges* című drámájában; és már semmi reményük sincs, hiszen próbálkoztak az állapot megszüntetésével. És senkinek a számára nem ér véget az időben való tétlen megrekedtség állapota Samuel Beckett *Godot*-jában.

Az állapotot kimondó Füst Milán-i dráma-beszédnek azonban speciális kiejtése van. *A lázadóról* írta Radnóti Zsuzsa, hogy „Még ma is meghökken-

tően merésznek érezzük e teljesen ellentétes hatású helyzetek egymás mellé állítását”.⁴⁶ Nemcsak *A lázadóról* mondható ez el. Minden drámája telítve van komikus és tragikus kiejtésekkel, komikailag grotesz és tragikailag groteszk kiejtésekkel, mind az alakokra, mind a dialógusokra vonatkozóan. Az *Aggok a lakodalmon* című darabban a király „törpe, mellén-hátán púpos ember, fekete szakállal” és mégis a gyönyörű királynéval készül a nászéjszakára. Megjelenik itt a Rablók Parancsnoka is, aki a király hű katonája akar most lenni, mert „únjuk már nyomorunkat”. Csupa komikailag grotesz kiejtés. A *IV. Henrik király* egyetlen egy jelenetében egymást követi Ulrik galád kivégeztetése a gyémántokért; a sváb lányokkal való mulatozás; a szerzetesek bevonulása és a pápai kiátkozás; amit a királyhoz hű szerelemmel eltöltött, és néha indulatból őt eláruló, Bertával való jelenet követ. Ezen jelenetrészek gyors egymásutánisága teszi a jelenet egészét furcsán groteszkké. A kiejtésnek ezeket a jellegzetességeit majd minden drámájából idézhetnénk.

Az egészen ellentétes tartalmú és ellentétes hatásokat kiváltó kiejtések – ismét hangsúlyozzuk – egy általános érzelmi állapoton belül jelennek meg. A színházi előadásban mindezek sokkal erőteljesebbekké válnak. És az a gyanúnk, hogy ez is riasztotta a színházakat annak idején; és talán ez is vonzotta a hatvanas évektől kezdve. Komikus groteszket írt már Szomory Dezső, a tragikusságot súroló drámákat Bródy Sándor és Lengyel Menyhért. Ám nem ezeket játszották szériában, hanem a jól megcsinált francia darabokat; ezek magyar követőit és operetteket. Ezért a groteszk, különösen komikai és tragikai változata, továbbá a tartalmilag is ellentétes hatású jelenetsor voltaképp ismeretlen volt a magyar színházakban. Füst Milán drámái tehát mint drámák is módosították a dráma ismérveinek egy részét, s így nem csodálkozhatunk, ha ezek összessége miatt nem játszották. Vagyis kétségkívül a színházi ízlés és a korabeli igény is gátolta ezen drámák előadhatóságát. Ám ugyanakkor azt is láthattuk, hogy a drámák szokatlan és nem is minden részében érvényes válaszokat adnak arra a kérdésre, hogy „mi teszi a drámát?” Jób Dániel levelei is céloznak erre, noha konkrétumok nélkül; és ezt láthattuk az elemzésekből is. Füst Milán dráma-beszédének művészi értékeit mégsem a véget nem érő állapot mint tárgykör jelenti. Ez önmagában még nem művészi érték.

*

Füst Milán okkal beszélt Shakespeare drámáit illetően a jellemek, a jellemzés kiválóságáról. Arra is fel kellett figyelnünk, hogy igazán az alakok „indulatmenetére”, az „önemésztő szenvedélyre”, a „lélek mélységének hullám-

veréseire” figyelt. Nyilván, mert az ő befogadói hálózata erre volt érzékeny; sőt írói énje is. És ezért volt szükségünk arra, hogy jelen írásunk elején azonnal idézzük Shakespeare-ről írott megállapításait.

Amikor Kassák Lajostól kezdve Füst drámáinak művészi értékeire utalnak, az esetek túlnyomó többségében az alakábrázolást említik; az alakok szenvedélyének, szenvedésének és egyáltalán lélekmozgásának az abszolút hitelességét és mélységét. Kassák Lajos a „kísérteties démoni erőket”, Radnóti Zsuzsa az életet elszenvedők benső világának a rajzát, „az emberi léleknek mélyebb régióit” felkavaró ábrázolást tartja jelentősnek. Ezek mellett – teljes joggal – Füst Milán azon *világérzését*, amely a versekben és a regényekben is elementáris erővel jelenik meg.

Ez a világérzés a szenvedés, a boldogtalanság állandó érzése. A szenvedés és a boldogtalanság azért nevezhető valóban világérzésnek, mert okait konkrétan vagy tárgyyszerűen nem jelöli meg. A szenvedés és boldogtalanság – eredői feltáratlanok lévén – csak úgynevezett általános „világérzésnek” minősíthető, mely szinte majdnem minden drámájában a dráma-beszéd tárgyának alapvető aspektusa.

A megjelenített vagy az alakok által kibeszélt okok *önmagukban* nem lennének elegendőek ahhoz, hogy a dráma-beszéd kiejtése ily mértékben hordozza a szenvedést és a boldogtalanságot. Ahhoz, hogy Vilma (*Boldogtalannok*), Metellus (*Catullus*), az Ügyvéd (*A néma barát*) és Bohemund (*Aggok a lakodalmon*) öngyilkossága mindenképpen hiteles legyen, szükséges az írónak az alakokon át sugárzó és az alakokba is beépített világérzése. És mivel ez világérzése az írónak, természetesen áthatja kisregényeinek zömét is.

A drámák imént említett, egy véghez el nem jutó *állapota* is voltaképp ez a világérzés; a szenvedés és a boldogtalanság mint világérzés azonos azzal az állapottal, amelyet megjelenít, s amelynek nincs aristotelési értelemben kezdete és vége. Legfeljebb csak azok számára, akik meghalnak. Az állapotot tehát nem az alakok közötti viszonyok rögzítik, az állapot a világérzés, amelybe „belehelyezi” alakjait.

Utaltunk arra, hogy nemcsak a *Catullus*ra érvényes, miszerint sokat sejtünk, de semmit sem tudunk bizonyosan. Ez a sejtés vagy sejtetés nemcsak a dráma-beszéd tényszerű mozzanataira vonatkozik. Nemcsak arra, hogy voltaképp feltehetetlen a kérdés: Clodia miért akarja megöletni Metellust; Róza miért hívja a hármast együttélésre Vilmát, és miért lesz öngyilkos Vilma, Metellus, az Ügyvéd, és Bohemund. A sejtés vagy sejtetés a dráma-beszéd egészére is érvényes, még a nyelvi szinten is. A magyarázat, ha ez egyáltalán az, hogy mindennek az oka az író világérzése, aminek okát-forrását nem tudhatjuk pontosan. Alig kaphatunk választ arra, mi volt az a kérdés, amely-

re Füst Milán a szenvedésteli, boldogtalan világérzést mint állapotot választotta.

Somlyó György könyvéből arra gyanakodhatunk, hogy életrajzi, személyes okokból adta ezt a választ. Szól „prófétaivá dagadó haragjáról és keserűségéről”,⁴⁷ idéz Füst Milán verséből: „A sértődöttség vontatott dallamát hagyták rám örököül: semmi mást!” Somlyó György hozzáteszi, „Ez az örökölt sértődöttség soha nem oldódott benne, inkább még újabbakkal mélyült”.⁴⁸ E sértődöttség okaként „a deklasszált zsidó családból való származását” említi, továbbá hogy korán árvaságra jutott. Ehhez nyilvánvalóan hozzájárult még, hogy a Nyugat nagy nemzedékéhez tartozott ugyan, de perifériájára helyezték; hogy drámáit nem játszották stb. Leveleiből, *Naplójából* azt is tudhatjuk, hogy mindig magányosnak érezte magát, hogy nem tartozott sehová. Bizonyosan alkatának is alkalmasnak kellett lennie a sértődöttségre és a szenvedés, a boldogtalanság paroxizmusára. Műveiből az lehet a benyomásunk, hogy nem igazán a lét, a létezés az, ami szenvedés és boldogtalanság, hogy nem a létből szivárog be szubjektív felismerést és átéltséget eredményezve; hanem inkább az, hogy a szubjektív, egyéni szenvedés és boldogtalanság vetül rá az élet – és nem a lét! – egészére. Az a benyomásunk lehet, hogy alakjai – még a vígjátékoké is, elsősorban a *Máli nénié* – mintha mindig a siratófal előtt állnának és jajongva panaszkodnának, saját fájdalmaikat, keserűségeiket, gyötrelmeiket kibeszélve. És mivel ezt vetítik rá az életre, úgy tűnhet, hogy az élet tőlük függetlenül egyenlő a szenvedéssel. És mindezt áthatják a tudattalanból feltörő démonikus erők. Azonban egyikük sem, még Róza sem jeleníti meg a XX. század társadalmi démonikusságát, hiába biztatja ő Húber megölésére Vilmát. Ő is sokkal inkább – mint a többi alak – azon „önemésztő szenvedély” áldozata, amit Füst Milán Shakespeare alakjaiban vett észre. Ehhez még hozzátehetjük, hogy az ő alakjai az önemésztő sértődöttség és az önmagukba eresztett gyökerű boldogtalanság áldozatai. És mint ilyenek, kiválóan megírt alakok. De elsősorban mint lírikusi attitűdből és „irodalmi”, s nem mint drámabeli dráma-beszédben megformálódó alakok.

*

Ezt a tényt leginkább talán *A néma barát* című drámájával lehet igazolni, amelynek teljes szövege először a „Megtagadott” *színművek és egyfelvonásosok* című kötetben jelent meg (Bp., 1993).

Idéztük már Somlyó György megállapításait, miszerint nem ismerték fel, de fel kell ismerni „azt a megszakítatlan és megszakíthatatlan áramkört,

amely Füst Milán versei és tanulmányai, regényei és drámái között siste-regve, egyre magasabb feszültségben, ide-oda cikázik”.⁴⁹ Könyvében több utalás is olvasható arra vonatkozóan, hogy azonos lelki-szellemi-írói diszpozíció van versei, regényei és drámái mögött. Ehhez hozzávehetjük, hogy – legalábbis drámái – ezt a szenvedéssel és boldogtalansággal és jajongó panaszkodással telített *állapotot* rögzítik. Ha mindezt összefüggésükben értelmezzük, arra a végeredményre juthatunk talán, hogy Füst Milán művei voltaképp lírai, költői attitűdből születtek minden műnemben; hogy mint költő öleli át és mint költő beszéli tárgy körét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.

A *néma barát* I. felvonásában a felesége megfojtásával vádolt Gyilkost, Señor Albertót az ügyvéd faggatja a tett okairól, hogy hathatósan védhesse a bíróságon. A feleséghez járt egy tanító, aki virágokat hozott, személyesen adott át az asszonynak leveleket. Ám – mondja Alberto – „egy szót se szólt, soha, soha, soha... És olyannyira becsapott még engem is, hogy magam megtiszteltem őt, még nevet is adtam neki – úgy hívtam őt: a néma barát.” A néma barát nem mindig hallgatott, ahogyan később megtudjuk: „a száját alig nyitotta ki, már akkor [...] ha férfiakat szimatolt a közelben.” Alberto azt vette észre, hogy felesége tíz év óta először most állítatott fel tükröt a szobájában és előtte „illeggette magát”; felvett olyan nyakláncot, amit azelőtt soha; délutánonként lefekve álmodozott, és „Egyik pillanatban így kiáltott: szeretlek, szeretlek édes...” Arra azonban, hogy felesége valóban megcsalta, az égvilágon semmi konkrét bizonyíték nincs; sőt: a gyanúra sincs igazán oka. A saját házába kiszállt bíróság előtt eljátssza a gyilkosságot; a feleségét helyettesítő „próbamamzellt” – aki nagyon hasonlít feleségére – majdnem megfojtja.

Még az I. felvonásban tudjuk meg azt is, hogy Alberto szolgája, Henrik, visszaküldte falura a feleségét. Ennek oka, hogy „Megvolt a példakép” – tudniillik gazdájának gyanúja és gazdája tette – és „Az érzés önmagát növeli, señor” – tudniillik a gyanúnak az érzése, „És ha már megvan a magja, annyi elég is neki”. Henrik most Fanchonnal él együtt, aki gazdájának nevelt lánya, és Alberto feleségének a társalkodónője volt.

A II. felvonás az Ügyvéd házában játszódik. Mindenkitől elzárva itt élő szerelmeséhez, Phyline-hez magával hozza ő is a gyanút. Ugyanis kedveséhez is jár egy tanító. A lány is állandóan nézi magát a tükörben; s elmondja, a tanító neki állandóan virágokat hoz. Az Ügyvédben oly mértékben uralkodott el a gyanú, hogy Phyline számára ugyan burkoltan, a befogadó számára viszont egyértelműen arra irányulnak szövegei, hogy Phyline megcsalta őt a tanítóval, akit ugyanannak vél, aki Alberto feleségéhez járt. Az Ügy-

véd Phyline mellé fogadta társalkodónőnek Fanchont; vagyis a meggyilkolt feleség és Phyline helyzete, körülményei stb. között meglehetősen nagy a hasonlóság. Phyline és Fanchon dialógusváltásából tényként derül ki, hogy a tanító a lánynak is virágokat hozott, neki leveleket írt, melyeket személyesen adott át. A tanítóra vonatkozó nagyon sok mozzanat bizonytalan; így is, úgy is érthető, hogy megcsalta vele Albertót a felesége vagy nem; valóban kikezdett-e Fanchonnal is vagy nem. Phyline megfestette a tanító arcképét, s Fanchon hol felismeri benne az Alberto házában is járt embert, hol nem. Megjelenik a tanító, Theodor, és ekkor meglátja őt Fanchon, s ezt mondja: „nem ő volt az”. Egy későbbi mozzanatban viszont arra utal, hogy mégiscsak ezt a tanítót ismerte Alberto házában, de ekkor Theobald volt a neve. A csábító azonossága is bizonytalan. A II. felvonás vége szélesíti a dráma-beszéd tárgykörét. Az Ügyvéd letartóztatja Theodort, aki erre föl megkérdezi: „S a többivel vajon mi lesz”; tudniillik „az összes többi néma társammal”. Vagyis: lehet, hogy a néma barátok „többen” vannak.

A III. felvonás a nép előtt lezajló bírósági tárgyalás. Az Ötödik Bíró mondja ki, hogy Alberto gyilkossága „mögött valóban oly indokok is rejtőzhetnek, melyek egész városunkat érdekelhetik”. A Gyilkos pedig így szól: „Hát mondjátok meg nekem, ti urak, ki lehet biztos e világon afelől, nem éppoly helyzetben van-e, mint én voltam, amikor e tettet elkövettem.” A házasságba belefásul az asszony, és vagy hű marad, de szenved, vagy csal. Alberto egyiket sem várta meg, megfojtotta az asszonyt. Most azonban már úgy gondolja, „hogyan ölni nem szabad”.

A mindenkire veszélyes Néma Barát ládájában az Ügyvéd „különböző házak kulcsait” találta, amely házak mindegyikében „van egy szépasszony feleség”. Tud egy orvos és egy szolga feleségéről is. A szolga pedig nem más, mint Henrik.

A mű dráma-beszédének tárgyköre tehát a gyanú. Feltámad Albertóban anélkül, hogy alapja lenne rá és hogy bizonyosságot szerezhetne felesége hűtlenségéről; majd a gyanú továbbgyűrűzik először Henrikbe, majd az Ügyvédet éri el, azután a Bírókat és az egész népet. Azonban a dráma-beszéd kiejtése *minden ponton*, minden előkerülő vonatkozásban bizonytalanságban tart mindent. A dráma-beszéd csak a gyanú hullámának körkörös szétterülését rögzíti. Csak annyi válik bizonyossá a végén, hogy Phyline valóban szereti a tanítót, és hogy az Ügyvéd öngyilkos lesz emiatt. Pontosan az jelenik itt meg, amit Shakespeare emberábrázolásában dicsért: az önemésztő szenvedély indulatmenetei.

A dráma-beszéd kiejtésének van még egy sajátossága: bizonyos pontokon túlviszi a jelentések körét a csalás és megcsalás gyanúján másféle bizony-

talanság irányába. Alberto, a Gyilkos, egyszer ezt mondja: „Mi más ez, mint-hogy megszállott a rontás, ama kegyetlenség vágya. [...] Én ölni akartam még akkor is, ha semmit el nem érhettem vele...” A nép pedig így kiált fel: „Hát csupa álnokság az egész életünk? – Most mi legyen? – Kinek van igaza?” Ezek a mondatok mintha túlvinnék a kérdéskört a szerelmi hűtlenségen, mind a gyilkosság, mind az álnokság és az igazság bizonyosságának vonatkozásában.

A gyanúnak az életet feldúló, mérgező volta tehát a dráma-beszéd tárgyának szerves része. Az élet bizonytalan, mert – mint ugyancsak Alberto mondja – „nincs oly emberi lény, aki ne volna szívében hűtlen. Hogy minden, ami él, az hűtlennek született, és minden, ami él, az néma barát”, vagyis csábító. Mindez, ha halványan is, de utalhat a XX. század egyik alaptényére, a bizonytalanság szükségszerűségére, a bizalom hiányára, amely nélkül nincs az emberi viszonylatok egyik legértékesebbje: a bensőségesség.

A mű mint „irodalom-beszéd” kiválóan jeleníti meg az élet bizonytalanságát, a gyanú alapján felépülő bizonytalanságát. A szó szerint értett megcsalás csak két esetben válhat bizonyossággá, a szó szoros értelmű tettenérése és megvallása esetén. Az, hogy valaki nem csalt, voltaképp soha nem bizonyítható. Vagyis, ha a gyanú beférkőzik a lélekbe, alaptalansága bizonyíthatatlan. Ezért a legrombolóbb, legszétzilálóbb, állandóan csak maró érzés. És ez kiválóan jelenik meg Alberto és az Ügyvéd alakjában. És az egész dráma-beszéd ennek a szétromboló erőnek a szétterjedését beszéli. A megírás óta eltelt idő azonban másfajta gyanúnak az elterjedését, romboló erejét is felszínre hozta. Egyedek és csoportok leginkább azokra vetítik rá a legkülönbözőbb, alaptalan gyanúkat, akiket ellenségükké minősítettek. Azonban arra, hogy ez a tárgykör mennyire nem adekvát a dráma-beszédhez, egyfelől Camus regényben megírt remekműve, *A pestis*, másfelől Ionesco alig-alig sikerült *Az orrszarvúja* szolgálhat bizonyítékkal.

Füst Milán írói attitűdje itt is lírikusi attitűd.

Amint említettük, a dráma-beszéd grammatikájának egyik alapismérve egyenlő az alakok közötti változó viszonyokkal. Alberto és az Ügyvéd viszonya pusztán annyi, hogy az Ügyvéd a gyilkosság okaira, motívumaira kíváncsi. Az Ügyvédben feltámadó gyanú már saját kedvesére vonatkozik. Úgy is mondhatjuk, és ez a jobb fogalom, hogy Alberto szavai ráhangolják az Ügyvédet a gyanúra. Ő ezt a gyanút továbbadja, a gyanúra való ráhangoltságot adja tovább a Bíráknak és a népnek. A Bírák és a nép ebben a vonatkozásban egy alaknak minősíthető; s ezért mondhatjuk, hogy a három alak között (Alberto, az Ügyvéd és ők) drámai akciók, vagyis viszonyváltató megnyilvánulások, különösképp egymás irányába, nincsenek. Az, hogy

a Bírák végül nem ítélik halálra a Gyilkost, nem a köztük lévő viszony változásán, hanem a gyanúra való ráhangoltságon múlik. Mind a három alak az egymás tartalmaira való ráhangolódás révén kapja meg a maga saját tartalmát, ami azonos, a gyanút. Vagyis éppen úgy, mint ahogyan a lírai versek szóképei az egymás tartalmaiba való behatolás, ráhangolódás révén.

Ez alól a II. felvonás a kivétel. Itt azonban az Ügyvéd és Phyline viszonya jelenítődik meg, valamint Phyline és a Tanító viszonya. Az Alberto által az Ügyvédbe beépített gyanú az Ügyvéd és Phyline között eredményez viszonyváltozást, de ez sem alapvető, lényeges viszonyváltozás. A lány már régen elfordult szerelmével az Ügyvédtől, most már ennek csak nyílt megvallása történik.

Az I. és a II. felvonás *mint egész* között ugyancsak egymásra való ráhangolódás van; az Albertóban feltámadt gyanú hulláma gyűrűzik tovább és hangolódik rá az egész II. felvonásra. A két felvonásban a dráma-beszéd egésze úgy funkcionál, mint egy-egy, az alakok dialógusaiban szétterített lírai szókép. Ismét hangsúlyozzuk, az I. és a II. felvonásban az alakok között nincsenek változó viszonyok; Phyline és az Ügyvéd között is csak annyi, hogy az Ügyvédben izzik a gyanú és ezért támad. A III. felvonás pedig ismét csak egy újabb nagy szókép; a gyanú továbbgyűrűzése a Bírákban és a Népbén. Mind a három felvonás tehát egy-egy szétterült szókép, amelyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámai mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern problémák esetében nem is lehetséges, az a drámai mozgás, amit Füst Milán Shakespeare drámaiban oly nagyra becsült. Vagyis itt is: állapot van; egy állapot, amely irodalmi értelemben szóképként funkcionál. Nem az alakok közötti viszonyokban van Füst Milánnál mozgás, hanem az alakokon gyűrűzik tovább a gyanú; pontosabban benső világuk hangolódik a gyanúra és e gyanú hulláma gyűrűzik. A ráhangolódás azért megfelelő fogalom, mert a gyanúnak soha nincs bizonyítottan tényszerű kiindulópontja sem; csak a lélek mélyéről tör föl. Shakespeare-ben ezt is dicsérte. Föltehetően épp a dráma-akciók hiánya volt az oka – vagyis az, hogy az alakok benső világának tartalmát beszéljük ki csak a dialógusok – amiért Jób Dániel azt írta ezzel a művel kapcsolatban Füst Milánnak, hogy „légüres térben ír”,⁵⁰ és amit Radnóti Zsuzsa így fogalmaz: „egy helyben topogó cselekménye” van.⁵¹

Ha a dráma-beszéd konkrét tárgya az asszonyok csalásának gyanúja, akkor a tárgykörhöz maga a csalás is hozzátartozik. A dráma-beszéd ennek megtörténtét – bárkivel kapcsolatban – a legteljesebb mértékben bizonytalanságban tartja. Minden bizonnyal szándékosan. Hiszen csak így válhat a dráma-beszéd konkrét tárgykörévé maga a gyanú. Azonban az, ami

tényszerű lehetne – vagyis, hogy megtörtént-e a csalás – a befogadó számára is, nemcsak a dráma alakjai számára, teljesen bizonytalan marad, s ez növeli a beszéd dráma-beszéd voltának az inadekvátságát; az adekvát dráma-beszéd a tényyszerű bizonytalanságokat mindig feloldja; ha nem, a dráma-beszéd nem felel meg ezen a ponton saját fogalmának. A sejtetés, az ilyen értelmű bizonytalanság – például csak a gyanú gyötrő érzéséből fakadó gondolati és érzelmi asszociációknak a hullámgyűrűi, tények nélkül – a líra-beszéd ismérveihez tartozik. Ezeket is dicsérte Shakespeare-nél.

Füst Milán lírai látásmódból megírt drámái a magyar drámák egyik sorához, a lírai attitűdből megírt drámák sorához tartoznak. Ilyenek például a *Csongor és Tünde*, a *Tigris és Hiéna*, a *Laodameia*, a *kétfejű fenevad*.

*

A dráma-beszédet kétségkívül az teszi, hogy Nevekkal és a hozzájuk rendelt Dialógusokban formálódik meg. A dráma-beszéd grammatikájának legfőbb eleme a viszonyváltozás és a fenti értelmű szituáció. Utaltunk arra, hogy miért hagyta el sok drámaíró – teljesen érthető okokból – a szituációt. A grammatika másik elemének, az alakok közötti viszonynak viszont szükség-szerűen meg kell maradnia minden dráma-beszédben; egyszerűen azért, mert a Nevek között ontológiai szükségszerűségből viszonyok létesülnek, ha csak Dialógusokban nyilvánulhatnak meg, és ha beszéd csak Dialógu-sokban formálódik meg. Akár akarja az író ezt, akár nem.

A viszonyok változása azonban már nem következik a dialógus létéből. Ezért az író teremti ezt meg – vagy nem teremti meg –, de a dráma-beszéd-hez az adekvát, ha a tárgykör az alakok közötti változó viszonyban beépülve formálódik műalkotássá. Ha viszont csak statikus vagy alig változó viszonyokat beszél a dráma-beszéd, akkor a tárgykört és a konkrét tartalmakat az alakok csak „kibeszélhetik”. Hiába dialógus a nyelvi formáció, mégis monológokat mondanak. Ekkor a dráma-beszéd kevésbé felel meg saját fogalmának.

Természetesen még így is megfelelhet az „irodalom-beszéd” fogalmának. Az alakok szövegei mint „kibeszéltségek”, mint lényeg szerinti monológok megjeleníthetik benső világuk legfinomabb összetevőit-tartalmait; a „kibeszélt” szövegek is tartalmazhatják az eszmetörténeti, mentalitástörténeti tényezőket; még a drámatörténeti módosításokat, netán újításokat is. De csak ezen a szinten, a szövegnek a szintjén. A „kibeszélt” szövegek *szöve*te megformálhat olyan lényeges világokat, mint a boldogtalanságnak, a gyűlölm-szeretem keserű tehetetlenségének, az alaptalan gyanú szétziláló erejének a

világát; vagy akár egy gőgös-kegyetlen-és-megalázkodó hős-és-pojáca szerepeit játszó gazdag személyiségnek a világát. Füst Milán dráma-beszédének mindegyike a boldogtalanság paroxizmusa.

Az pedig, hogy egy dráma-beszéd csak részben felel meg saját fogalmának – mint Füst Milán drámái – csak az írott dráma-beszédet érinti, és nem gátolja színházi előadhatóságát, sőt még az előadás sikerét sem. A színházi előadásban a szöveg már nem az írott dráma-beszéddel azonos, hanem a színházi műalkotás egyik hangos, a szó szoros értelmében beszélt változatával. A színészek a maguk művészetének eszköztárával éppúgy erőteljesebbé tehetik az általuk eljátszott alakok közötti viszonyokat, mint ahogy változó viszonyokat is képesek az általános testi attitűddel, a hangmodulációkkal, a – minden testi megnyilvánulást beleértve – gesztusrendszerrel ott is megvalósítani, ahol az írott szöveg nem beszél viszonyváltozásokat. Ezért – persze még sok összetevője van ennek a problémakörnek – egy-egy dráma-beszédnek a művészi értékét nem lehet *egyértelműen* megállapítani a színházi előadás alapján. Az írott dráma-beszéd az írott dráma-beszéddel azonos, a színházi mű beszéde a színházi mű beszédével azonos. (Ez utóbbi korántsem csak a szoros értelmű beszédet jelenti.) És mindkét beszédet a maga grammatikája, a maga kiejtése és a maga esztétikai minémősége alapján lehet értelmezni, minősíteni és értékelni.

- 1 FÜST Milán, *Általános tudnivalók Shakespeare-ről* = Füst Milán Drámái, Bp., 1966.
- 2 FÜST, *i. m.*, 437.
- 3 Uo., 448. Kiem. tőlem, B. T.
- 4 Uo. 448. Kiem. tőlem, B. T.
- 5 Uo., 462.
- 6 Uo., 466.
- 7 Ezek az idézetek mind FÜST, *i. m.*, 466. Kiem. tőlem, B. T.
- 8 Idézi SOMLYÓ György, *Füst Milán* (Arcok és vallomások), Bp., 1969, 185.
- 9 SOMLYÓ, *i. m.*, 178.
- 10 Idézi SOMLYÓ, *i. m.*, 111. Bár hadd jegyezzük meg, mit ír erre vonatkozóan Füst Milán a *Naplóban*: „Kosztolányi, aki levélben magasztalta, hallván Osvát véleményét, azonnal magáévá tette azt.” FÜST Milán, *Napló*, I-II. köt., Bp., 1976, II/127.
- 11 RADNÓTI Zsuzsa, *A próféta színháza*, Pécs, 1993, 13.
- 12 Vö. Forgács Rózi levele Füst Milánhoz = RADNÓTI Zs., *i. m.*, 7.
- 13 A levelet idézi RADNÓTI Zs., *i. m.*, 7–8.
- 14 Idézi RADNÓTI Zs., *i. m.*, 9.
- 15 Vö. SOMLYÓ, *i. m.*, 79.
- 16 FÜST, *Napló*, II/129.
- 17 Uo., II/127.
- 18 Uo., II/129.
- 19 SOMLYÓ, *i. m.*, 211.
- 20 BORI Imre, *Az avantgarde apostolai*, Symposion Könyvek 27, Újvidék, 1971, 97.

- 21 RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., 1985, 15.
- 22 RADNÓTI Zs., *Cselekvés...*, 16.
- 23 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 19.
- 24 Vö. RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 40 skk.
- 25 Vö. uo., 42.
- 26 Uo.
- 27 Uo., 86.
- 28 Uo., 90.
- 29 Uo., 65.
- 30 Uo., 91.
- 31 SOMLYÓ György, *A költészet évadai*, Bp., 1988, 170.
- 32 RADNÓTI Zs., *i. m.*, 21.
- 33 Kassák Lajos megállapítása. Idézi SOMLYÓ, *i. m.*, 186.
- 34 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 45–46.
- 35 BORI, *i. m.*, 54.
- 36 Uo., 57.
- 37 Uo., 62.
- 38 Uo., 98.
- 39 Idézi BORI, *i. m.*, 100.
- 40 BORI, *i. m.*, 100.
- 41 Uo.
- 42 Uo., 102.
- 43 Uo., 100.
- 44 FÜST, *i. m.*, 466. Kiem. tőlem, B. T.
- 45 BORI, *i. m.*, 98.
- 46 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 21.
- 47 SOMLYÓ, *Füst Milán*, 9.
- 48 Uo., 25.
- 49 Uo., 211.
- 50 Idézi RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 8.
- 51 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 86.

A drámaíró Németh László – felülnézetből

I.

Mit adott a drámaíró Németh László a magyar és az európai irodalomnak? Aki erre a kérdésre bármily vázlatosan is választ kíván adni, annak legalább futó pillantást kell vetnie a századforduló európai és a századelő magyar drámairodalmára, azokra a művekre, művészeti törekvésekre, melyeket akkor ismert meg Németh László, amikor kiformálta egyéni drámaírói módszerét.

A századforduló európai drámairodalmát áttekintő irodalomtudósok egybehangzóan azt állapították meg, hogy ekkorra drámaiatlanná vált az életanyag, a romantika nagy cselekvéskultusza végképp a múlté lett. A személyiség elvesztette a drámai cselekvés lehetőségét, az egyén élete kisszerű események porlasztó hatása alá került, léte nem egyes eseményeiben, hanem egész valóságában vált tragikussá vagy komikussá. A századvégi drámairodalom nagy megújulását éppen az teremtette meg, hogy a drámaírók igen sokféle módon próbálták elfogadni a drámaiatlan kor kihívásait: az epikai és lírai életanyagot sokféleképpen próbálták dramatizálni.

A naturalista színházban a hősnélküliség kap drámai funkciót. A hősietlen kisszerűségek egymás mellé rakott sokasága világképkifejezővé válik: a lefokozott létezés tragikumának érzését közvetíti. A személyiség epizódfigurává zsugorodik.

Strindberg szubjektivista dramaturgiája az Én-ből vetíti ki a világot, okozati összefüggések helyett a stáció-dráma önmagukban statikus jelenetei alkotnak epikus karakterű drámai sort.

Maeterlinck szimbolista színháza a drámai cselekmény helyére a hősök teljes passzivitását állítja, az erős hangulati töltésű szituációval helyettesíti az eseményeket.

Ibsen a hősök kettős megvilágításával, az idealizálás és profanizálás együttes jelenlétével ütközteti a szándékot a megvalósulással, s ezt a kontrasztot az analitikus technika révén fejezi ki. Életregénybe foglalható életanyagot sűrít drámává, midőn a rég megtörtént cselekedetek következményeit elemzi.

Bernard Shaw – miként azt Almási Miklós frappánsan megfogalmazta – az ideálok ibseni agóniáját az ideálok iróniájával váltja fel. A társadalmi és történelmi irónia nála már az ötletdramaturgia elemeivel kapcsolódik össze.

Csehov szintetizálja a századvég összes törekvését, s midőn hősei szubjektív igazságát a világ logikájának rendjével ütközteti, hőseinek rezignált önanalízise monológgá formálja a dialógust. „A csehovi dialógus beszédhangra írott zenei partitúra.”¹

A századvég és századforduló sokirányú kísérletezésében a huszadik század első felének valamennyi, később nagyívűen kibontott törekvése megjelenik már csíraformában. A naturalista színház és az ibseni analitikus technika ösztönzését viszi tovább az amerikai új naturalizmus, a strindbergi stáció-dráma a brechti epikus színházban talál korszerű folytonosságot, a maeterlincki szituáció-dráma az egzisztencialista dramaturgiát előzi, Shaw ötletdramaturgiáját Pirandello, majd Dürrenmatt viszi tovább, a csehovi cselekvésképtelenség és süket párbeszéd ösztönzése az abszurd drámában kap meghatározó szerepet. Igen hosszan folytatható ez a sor, az ösztönzések sokféleképpen keverednek is.² Így formálódik ki a XX. század minden korábbinál sokszínűbb dramaturgiája, melyben a különféle tradíciók és kísérletek keresztezik egymást.³

Németh László alaposan tájékozódott a századforduló és századelő európai drámairodalmában. Dramaturgiájának kiformálásában Ibsen, Csehov és Strindberg problematikájának és technikájának az ihlető hatása közismert. Tanulmányaiban többször is felvázolta a drámaírás két klasszikus módját: „Drámát kétféleképp lehet írni. Vagy úgy, hogy kivágom a cselekmény legsűrűbb, legsokfelébb mutató darabját, a szívét mintegy, s abba vonom össze, ami előtte történt, s ami még történhetik... Így dolgoztak a görögök, így Racine és kortársai, vagy Ibsen a Nórá-ban. A másik, egyszerűbb: hogy a cselekményt szinte mondatokra szabdalom, mint Shakespeare a krónikáit, s mindegyik fölé írok egy jelenetet: így írják a drámai költeményeket, a Faust-ot, Peer Gynt-öt.”⁴ Benedek Andráshoz írt levelében pedig a saját módszerét is megnevezi: „A drámaírásnak van egy extenzív, objektív shakespeare-i módja, s egy intenzív, szubjektív molière-i: én az utóbbit űzöm.”⁵

Dramaturgiai szempontból Németh László drámaíróművészete valóban ebben a klasszikus vonulatban helyezhető el, kísérletezése nem lép túl a klasszikus változatokon. Abban is a klasszikus mintákat követi, hogy darabjai megőrzik a realitás illúzióját.⁶ Egyfajta újklasszicizmus jellemzi őt nyelvben és műformában egyaránt, míg a kortárs világirodalom erőteljeseb-

ben kísérletező írói túllépnek ezen a valóság-illúziót követő módszeren, ha használják a klasszikus mintákat, akkor átalakítják, profanizálják azokat.⁷

Németh László drámaírói karakterének kialakításában fontos szerepet játszott a korabeli magyar dráma és színjátszás is. Negatív, azaz taszító értelemben. Pályakezdekéskor a magyar színpadon három jellegzetes irányzat élt egymás mellett. A francia bulvárszínmű Molnár Ferenc által világsikerre vitt változata volt az egyik, Herczeg Ferenc nevével jelezhető a másik, a századvégi újromantikától ihletett hazafias dráma, a harmadik pedig a Móricz Zsigmond drámaival karakterizálható irány. „Németh László mint drámaíró mindhárom divatos drámatípussal már fellépésekor teljesen idegenként állt szemben.”⁸

II.

A magyar szellemi élet organizátori szerepére készülő fiatal író a színpadot is társadalomalakító erővé kívánta tenni. Programját nem csak az irodalomnak szánta. Azt vallotta, hogy az író munkásságának esztétikai értéke szétválaszthatatlan próféciajának társadalmi súlyától.⁹ Enciklopédikus műveltségét a magyarság erkölcsi minőségének megjavítására mozgósította. Az irodalmat a szekularizált világban a vallás metanyelvének tekintette. Az új magyar irodalom küldetését a nemzeti történelem, sors alakítására méltó és alkalmas erkölcsiség kialakításában jelölte meg. A Trianonban szétdarabolt magyarság megmaradásának és felemelkedésének útját a „példanemzet” megteremtésében látta. Az erkölcsileg és szellemileg kiemelkedő példaembereknek kell szigeteket alkotniuk a társadalomban, s példájukkal fölemelni a nemzetet. Meggyőződése volt, hogy a magyarság csak a minőség erejével meggazdagodva képes helytállni Európa népei között. Reformtervei a magyar társadalom teljes megújulásának elgondolását kifejtették. Gyakorlati javaslatai nemegyszer utópisztikusnak bizonyultak, de legfontosabb eszméinek nem az igazsága, nem az érvényessége, hanem csupán közvetlen megvalósíthatósága kapott benne kérdőjeleket. A magas erkölcsi és szellemi minőség igénye, a személyiség és a nemzeti sajátosságok messzemenő figyelembevételét sem vesztett számára időszerűségéből. Ezért lehetett életművének szellemi-erkölcsi magja az emberi nagyság problematikája.¹⁰

Az emberi minőséget javítani akaró eltökéltség kutatja az ő életművében előbb magasabb érvényrejutásának lehetőségét, majd legalább önvédelmét, s végül csupán már csak azt, hogy a világ lételvei között valamiképp helyet kapjon. A harmincas évek drámáinak közvetlenebb társadalmi küzdelme, a

negyvenes évek közepétől számítható évtizedben a történelembe helyeződik át, s általánosabb emberi kérdésekre jut, míg a hatvanas évekre tehető utolsó drámaírói periódusában gyakran mitologikus szellemű válaszokhoz érkezik.¹¹

Éppen a nagyra néző élethalakító szándék töltötte el Németh Lászlót elégedetlenséggel a korabeli magyar drámairodalommal szemben. A kitűnően megcsinált, de felületes, mélységet nélkülöző szórakoztató dráma nem lehetett eszköze ennek a programnak. A csupa eszmeember Németh László számára nem volt járható út a naturalista színház sem, a móríci cselekményes dráma sem, a gondolati boltozat erejét hiányolta belőle.

De ugyanez a nemzeti küldetéstudat zárta el előle a nyugati dráma modern kísérleteinek az útját is. Ifjúkorában felfedezte a maga számára a XX. század arisztophaneszi elemeit, írói programot is épített erre a fölismerésre. De aztán kísérletet sem tett a megvalósítására, mert mást diktált számára realista alkata és életének történeti helye, mely egész nemzedékét arra vezette, hogy ha fiatal korukban kísérleteztek is a formákkal, a kísérletezést hamarosan a mondanivaló szenvedélyével váltsák fel.¹²

Németh László a drámában is a gondolatot, a „mondanivaló szenvedélyét” tartotta a legfontosabbnak. „...munkásságom meghívó egy tanácskozáshoz, melyet önmagammal folytatok” – írta a *Tanú* sokat idézett előszavában.¹³ Máshelyt pedig darabjait „vívódásaim”-nak nevezi.¹⁴ Dramaturgiáját is alárendelte a nemes emberi minőséget érvényre juttatni kívánó programjának. Emiatt határolta el magát tudatosan az európai dráma kísérleteitől is. „Mi volt az, ami tőkémről az egyik vesszőt – a nyugatit – lekattantotta, a másikat, kevésbé mutatóst – a »XIX. századit« – termésre eresztette. S itt megint csak azt tudom mondani; nem a magam kedvére írtam, nem azt, amit mulatság lett volna – parancsra. Ezt meg kellett írnom, azt meg lehetett volna, ha marad rá erőm.”¹⁵ A „XIX. századi” megjelölés idézőjelek között szerepel itt, ezzel is jelzi, hogy e választást nem elmarasztalólag érti. Amire belső parancsot érzett, amit meg kellett tennie, annak a védelmével is készen állt.

Frobenius kultúralaktanát elemezve hangsúlyozta, hogy „mindenkinek a maga kultúrájában a helye. Egy élet erőfeszítései csak akkor nem pazarlódhatnak el, ha a megfelelő kultúra növésirányába esnek.”¹⁶

A magyar sorskérdések elemző alkotója drámaíróként is a maga küldetésének engedelmeskedett. De vajon arról van-e szó az ő esetében is, amit más vonatkozásban Szabó Zoltán tömören úgy fogalmazott, hogy a magyar irodalomban a művek útjában egy nemzet sorsa áll?¹⁷

Maga Németh László is számot vetett a „nemzeti irodalom csapdájá”-val. Vörösmartyról írta, hogy amikor nagyon nemzetit akart írni, nem sikerült

maradandót alkotnia, „ugyanakkor néhány öregkori, a hallgatásból kicsordult, alvadt vér színű verse, amelyeket csak a szív keserősége diktált: a legjobb, amit XIX. századi líránk visszahagyott”.¹⁸ Erősen sarkított ez a megállapítása, hiszen Vörösmarty öregkori remekeit bizony nagyon is a nemzeti sors tragikuma ihlette. Elképzeli Németh László, hogy egy későbbi kor az ő életművét is így méregeti majd, s méltatlan előnyhöz juttatja vele szemben azokat, akik nem gabalyodtak nemzeti gondokba. De a vádat, a minősítést most is azért hozza elő, hogy kivédje: „A nemzeti irodalom igazi vívmányai: a kiműveltebb nemzeti nyelv, a széles pedagógiai alap, némi nemzeti önismeret – elvehetetlenek: hibái viszont maguktól hullanak le a kedvezőtlen égalja leheletére.”¹⁹

III.

Németh László drámaírói munkássága a magyar dráma művészet egyik legértékesebb fejezete. Ezt a lezárulása után eltelt évtizedek sem teszik kétséggé. Legjobb darabjai klasszikus értékeink.

Ahogy a móríci cselekményes epikát az esszével, a gondolattal újíttotta meg Németh László, a gondolat és erkölcs minőségére tanító drámái révén hasonlóképpen „konzervatív újíto”-nak minősíthető a drámairodalomban.

Tanulmányaiban a saját műveivel szemben elképzelhető ellenvetések, kifogások bő leltárát bemutatta, többnyire azért, hogy kivédje azokat, vagy legalábbis megvilágítsa drámaírói módszerének mélyebb indokait. Egész nemzedéke nevében nézett szembe a korszerűtlenség lehetséges vádjával, az ironia majdnem teljes mellőzésével, a formával való kísérletezés hiányával. Az ellenérveket pedig a saját eredményeinek tudatában lévő író adja, midőn azt hangsúlyozza, hogy a dráma értéke mélyebben van egy-egy kor divatjánál, a művészetből épp az hull ki leghamarabb, ami egy-egy pillanatban a korszerűség kizárólagosságát birtokolta. A nyugati dráma XX. századi nagyjairól írt tanulmányaiban is mindig hangot kap ez a klasszikus értékekhez, kiegyensúlyozottsághoz ragaszkodó szemlélet.²⁰

Három egymástól szétválaszthatatlan tényező mutatja szembetűnően a Németh László-i dramaturgia sajátosságát: az erős gondolati jelleg, a tömör, megemelt drámai nyelv és az egyetemes távlat igénye.

Ezek révén újíttotta meg a magyar társadalmi és történelmi drámát egyaránt, s adott az európai irodalomnak is egy sajátos, időtálló mintát.

A gondolat színházát akarta megteremteni. Bízott a minőségben, bízott azokban a kevesekben, akiket az új nemesség szerepére szánt a magyar

értelmiségben. Ezért vállalta – a nehéz út összes veszélyének ismeretében – a magyar gondolati dráma kialakításának nagy kísérletét. Az esemény elsőrendű fontosságát dramaturgiai babonának, elterjedt tévhitnek minősítette. A görögök példájára hivatkozva vallotta, hogy „a dráma lelke nem az események, hanem az ember vívódása köztük”. A drámaiság e vívódás hőfokán és igazságán múlik. „Mert a drámát drámává a lelki történet teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek.”²¹ Ez az eltökéltség vezette őt a magyar gondolati dráma megteremtéséhez. Az átlagon felüli minőség elvét képviselő hőseinek ezért nincs egyetlen ellenfelük, s ezért vívódó hősök ők. Közegük szövevényével szemben próbálják elveiket érvényre juttatni vagy megvédeni legalább. Az értelmiségi társadalom eszméjét szorgalmazó Németh László nagy formátumú értelmiségi hősei az eszmék, gondolatok nagy minőségét és bőségét hozzák a színpadra.

„Olyan korban, amikor a színpadi siker reménye, a színházak megszokott műsorrendje, a színi művészek iskolája mind-mind azt kínálta, hogy a romantikus nemzeti hősök hazafias cselekedeteivel, a szívdöglesztő dzsentrirel, a kispolgár jópofa vagy jópofáskodó elesettségével vagy talpraesettségével, ha pedig használni is akart a nép ügyének, földhözragadt emberek sorsának felmutatásával próbáljon színpadot kapni, ő makacsul kitartott a magasrendű gondolati színház mellett.”²²

Jellemző ebből a szempontból is, hogy a drámamodelljét igazán karakterizáló első két darabja, a *Villámfény* és a *VII. Gergely* akkor szakad ki belőle, amikor a *Tanú* grandiózus kísérletét nem folytathatja tovább. A minőségre nevelő és a minőséget védő pedagógiai szenvedély fürkészi önnön küzdelmének új lehetőségeit ebben a műnemben is. Azért tervezi el papírszínházát, mert olyan darabot, amelyet ő akar írni, Budapest egyik színházában sem látott játszani. A gondolat érdekében érvel a papírszínház mellett, midőn drámáit olvasásra szánja. „Sosem tapasztaltam s meg sem tudom érteni, hogy egy jó dráma miért volna unalmasabb olvasmány egy jó regénynél.”²³ Darabjainak hősei nemcsak értelmiségi emberek, hanem kivételesen tehetséges és kivételesen nagyot alkotó személyiségek. Értelmiségi hősei a gondolkodás magasiskoláját hozták a magyar drámairodalomba.

A gondolat igényének kiemelése okozta azt is, hogy Németh László a színésztől és a befogadótól is kivételes teljesítményt követelt. Eszméinek hiánytalan épségét féltette a színháztól. Félt attól, hogy a deszkákon látható színi látványosságokban megsérül, felhígul vagy eltorzul a műve. Ezért kötött a Nemzeti Színházzal olyan szerződést, hogy az előadás előtt a darabot közösen adják ki, szövegét így tudta sértetlennek. A torzítástól, meghamisítástól való félelem miatt küzdött oly sokat a színházzal. Közismert, hogy

micsoda tortúrát jelentett számára egy-egy bemutató. Nem a sikertelenségtől félt, hanem darabjai megmásításától. Ezért is adott nemegyszer szinte a darabbal egyenlő terjedelmű és mélységű elemzést saját drámáiról.

Drámaírói pályakezdése idején a „jól megcsinált” kortársi magyar drámából az írónak azt a belső érdekelttségét, szenvedélyét hiányolta, amelyik a nyelvet is megoldvasztja. „Az irodalmi alkotás feltétele az én szememben az volt, hogy az írónak olyan mondanivalója legyen, amelyet csak nyelvi vívmányok kicsikarása árán lehet kifejezni.”²⁴ Tamási játékaik egyfajta új magyar mintát adtak erre, de természetesen követhetlent, mert teljesen egyénit. Tamási művészetét igen nagyra értékelte Németh László, mert Tamási visszahozta a színpadra a költészetet. Ő viszont a gondolatot akarta ottho-
nossá tenni a magyar színpadon. Ehhez teremtett sűrű szövésű drámái nyelvet. A papírszínház kockázatát is vállalva. A világirodalmi tapasztalatra hivatkozva szinte szarkasztikusan érvel ama dramaturgi szokás ellen, amelyik abban látja feladatát, hogy „a színpad fakó tömöndataira vigyázzon”, a dráma nyelvét az élőbeszédhez mint ideális mértékhez igazítsa. „Az alkotás hevét, igazságát épp az bizonyítja, hogy csak új nyelvi fogásokkal lehet kifejezni. Az a drámai indulat, amely nem tud a nyelvből egy magára szabott drámai mondatot kitépni: indulatnak lehet tiszteletreméltó, irodalmilag azonban elveszett.”²⁵

Már a *Villámfény*nél írásakor arra törekedett, hogy a problémából kibomló szenvedély megemelje, tömörítse és dúsítsa a drámai nyelvet. Ezt a megemelését műfaji elgondolása is segítette: a realista dráma „életmásolása” és a klasszikus dráma „lényegreszoríttósága” között keresett „halk kiegyezést”.²⁶ A drámaíró Németh László megőrizte a nagy költészet iránti vonzalmát a prózai darabokban is. Történelmi drámáiban pedig a saját, metaforákban bővelkedő, igényes esszéírói nyelvét társította hőseinek stílusával. Így teremtett különlegesen sűrű szövésű, kissé archaizáló, gondolati és mégis költői nyelvet. Ez a stílus felidézi a hős történelmi idejét, mégis friss, miként a benne izzó gondolat és szenvedély is eleven aktualitású, bár régi korok embereiben ölt testet. Németh László drámáinak nyelve lenyűgöző szemléleti gazdagságot, tágasságot tükröz. Hőseinek küzdelme, „vívódása” bő teret ad az iróniának, öniróniának is, jóllehet sohasem emeli azt az egész művet meghatározó szemléleti elemmé.

Németh László hőseit különleges kettősség jellemzi. Aktuális, eleven valóságukon túl többnyire egyetemes, mitológiai távlatuk is van, magát az emberi természetet, karaktert is mérlegeli bennük. Ez az ő társadalmi drámáinak nagy gondolati többlete a kortársi drámairodalomban: vívódó hősei, s az őket körülvevő közeg képviselői közvetlenül égetően aktuális társadalmi

kérdésekkel küzdenek, de küzdelmük egyetemes emberi küzdelem is, egy-fajta létmodell is, melyet az olvasó vagy néző mindenkor új aktualitásokkal telíthet. Történelmi drámaiban az alapos kutatásokra épülő ismeretanyag laokooni szoborszerűséggel társul, egy-egy hőse egy-egy elvnek a kifejezője is. „Úgy dolgoztam, mint a festő, aki tájat, csendéletet fest, de közben arra is vigyáz, hogy kedves absztrakt idomai, a kúpok, a gömbök, ívek a kép mögött szép kemény rendbe szövetkezzenek...” – jellemzi saját módszerét.²⁷

Németh Lászlóban – bizonyára a görög irodalom ösztönzése folytán – kialakult a világszemléletnek egy belső mitológiája, az egyedi jelenségeket az elvekig távlatosító, egyetemesítő látásmód. Miközben plasztikusan, életszerűen megrajzolta drámáinak és regényeinek alakjait, alkattani belső mitológiájában is elhelyezte őket. „A szent, a hős, a szörnyeteg, ez volt a három alak, egyben három rangfok (paradicsom, purgatórium és pokol), amellyel a történelem alakjait mértem s a magam érvényesülési ösztönét irányítottam. A szent, a tökéletes életű, világ és társadalom törvényeit derülten és győztesen betöltő ember... A hős, aki küzdelmében bár elbukik, föl tudja mutatni a jót... A szörnyeteg: akiben megvan a nagyság nyersanyaga, de... a példa nem tud kibontakozni benne: erényei daganatszerűen elfajulnak...”²⁸ Ezek a vonások legtöbbször egymásba szövődve, egymással küzdve jelennek meg az alakokban. Hősei ezért – szoborszerűségük ellenére – nyitottak, bennük nemegyszer egyensúlyban van az érv és ellenérv.

Az erős gondolatíság, a megemelt, eszmékkal és költőiséggel dúsított, de igen gazdag belső mozgású drámai nyelv, valamint az egyetemes emberi távlatok igényének egysége az a Németh László-i vonás, mellyel korának közvetlen társadalmi kérdését, az új értelmiség társadalomreformáló akaratának lelki és közösségi buktatóit mérlegre téve elmélyítette a társadalmi drámát, s mellyel nagyívűen, klasszikus értékűen megújította, új távlatokba állította a történelmi drámát. Ez utóbbi azért különösen nagy vívmány, mert a történelmi dráma a XX. század harmincas éveiben valóban a legkorszerűtlenebb műfaj volt Európában, joggal nevezte Szabó Dezső a romantika levett pelenkájának.²⁹ Németh László azonban nem a múltidézés végett fordult régebbi korokhoz, hanem az emberi nagyság médiumait kereste ott, önmaga elvének a századok próbáját már kiállt képviselőit. A történelemhez őt a jelenben érvényre juttatni nem tudott, de föl nem adott eszmék vezették. VII. Gergely, Széchenyi, Husz János, Galilei, Apáczai és mások életének a történelem ítéletén kikristályosodott aktuális tanúságtétele.

Németh László újítása a klasszicizálás irányába való merész visszamozdulás is volt. Ebből következik dramaturgiájának megfontolt konzervativizmusa, kísérleteinek visszafogottsága. Dramaturgiájának kialakításához a szá-

zadforduló és századelő önmagában is sokszínű hagyományát úgy asszimilálta, hogy szembesítette, kiegészítette azt széles világirodalmi tájékozottsága révén szinte a teljes klasszikus dráaművészet, különös fontossággal a görög dráma tapasztalataival.³⁰ Dramaturgiája tehát nem kísérletező, hanem szintetizáló jellegű.

IV.

Németh László drámáinak, de egész életművének központi motívuma, az átlagosnál nemesebb minőség önvédelmi küzdelme az őt nem értő közeggel. Az értelmiségi társadalom eszményét zászlajára tűző író hősei szinte valamennyien önvédelemre kényszerülő értelmiségi emberek, akiknek szenvedését, vívódását a világot előbbre mozdítani kívánó tettük okozza.

Az pedig, hogy küzdelmük nem annyira cselekvésben, hanem inkább csak vívódásban, lelki tusában manifesztálódik, Németh László magyar élettapasztalatából következik: „Vívódásaikban az én hőseim, elismerem, a mi magyar küzdelmünk »dinamikáját« veszik át... Így valahogy súlyosbítom én is Széchenyi, Husz, II. József körül korral, tébolydával, börtönnel, tüdőbajjal a harc feltételeit. Miért? Nyilván, hogy hasonlítson a harchoz, melyből én (s nemcsak én) nem öregen és betegen, de harmincéves koromban már, a Magyarországon vívandó s vívható harc természetét megismertem. Husz, Prága lázítója, Széchenyi, a hídépítő, a trónra lépő II. József nyilván másképp harcoltak, de ez nem az a harc, amelynek a kottáit én, nem is mint egyén, hanem mint magyar a húsomból énekelhetem.”³¹ Németh László életének ismerői tudják, hogy drámái a szerző szenvedéséből, küzdelméből születtek, vagy ha kívülről jött az ötlet, akkor is a szerző vérátömlesztése révén erősödtek föl. Ő maga többször tiltakozott az ilyen azonosítás ellen, máskor azonban rendre kivallotta a szoros kötést hősei és önmaga között. Hőseinek szívósságát is egyként magyarázta önnön eltökéltségéből és a magyarság történelmi küzdelmeiből. Keserűbb pillanataiban persze azt mondta, hogy a magyarságról nincs olyan jó véleménye, mint hőseiről.³²

Személyes üdvösségügye nyer kifejezést minden egyes darabjában, s ez elválaszthatatlan társadalmi-emberi küldetésétől, az elképzelésében élő nemesebb emberlétért való töretlen, hivatásszerű munkálkodástól. Az író és hőse közötti párhuzam természetesen nem értékszempontra az irodalomban, Németh László drámái esetében sem ekként hasznosítjuk. Abból a szempontból azonban fontos, hogy dramaturgiailag meglehetősen egységes drámáinak történeti tagolását ne formálisan végezzük, hanem a bennük meg-

nyilatkozó emberi küzdelem szerint. A darabok eszmei problematikája Németh László mindegyik drámaírói korszakában erősebb egységteremtő erő, mint a társadalmi és történelmi drámákra való osztás.

Hősei az esszéiben, tanulmányaiban meghirdetett eszmék képviselőként maradnak magukra, noha számukra üdvösségügy, megváltó evidencia az, ami a közegüknek elviselhetetlen. Társadalmi és történelmi dráma között ebből a szempontból nincs lényegi különbség. Életműkiadásában maga Németh László sem így csoportosította már drámáit, hanem az időrend és a problematika egységét állítva rendező elvül.

Nagy mű akkor születik, ha eszme és forma tökélyében nyer kifejezést az anyagformáló szenvedély. Ha objektív világszerűség benyomását kelti a mű, amely a legbensőbb személyes küzdelemből fakadt. A tárgyra való teljes ráhangolódás és a közvetlen személyes élményből kipattanó műalkotás közt nincs különbség. Értékszempontunk csak a mű eszmei-formai épsége, hibátlan egymásban-léte lehet. Németh László drámái között is eszerint tehetünk értékkülönbségeket, eszerint tartom a *VII. Gergelyt*, a *Széchenyit*, kiváltképpen pedig a *Galileit*, ez utóbbinak mindkét változatát, drámaírói életműve legjelentősebb darabjainak, egyben a magyar irodalom klasszikus értékeinek.

- 1 STEINER, George, *A tragédia halála*, Bp., 1971, 269.
- 2 Kimerítően tárgyalja ezt ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Bp., 1969, 488 és SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, Bp., 1979, 177.
- 3 DIETRICH, Margret, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1963, 7–13.
- 4 NÉMETH László, *A Galilei együttesének* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 240.
- 5 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andrásához* = N. L., *Megmentett gondolatok*, 387.
- 6 BENEDEK András, *Vívódó lelkek. Németh László dramaturgiája* = B. A., *Színházi műhelytitkok*, Bp., 1985, 24.
- 7 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1993, 56.
- 8 CZÍMER József, *Németh László drámaírása* = Cz. J., *Színház és irodalom*, Bp., 1980, 85–86.
- 9 NÉMETH László, *Az Ady-pör* = N. L., *Két nemzedék*, Bp., 1970, 25.
- 10 Vö. TAMÁS Attila, *A Galilei helye Németh László írói életművében* = T. A., *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., 1973, 120.
- 11 Vö. CSÜRÖS Miklós, *Németh László = A magyar irodalom története 1945–1975. A próza és a dráma*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, 2, 1380.
- 12 Vö. NÉMETH László, *García Lorca színpada* = N. L., *Sajkódi esték*, Bp., 1974, 234.
- 13 NÉMETH László, *Tanú* = N. L., *A minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., 1992, I, 49.
- 14 NÉMETH László, *Levél Timár Józsefhez* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 255.
- 15 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andrásához* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 392.
- 16 NÉMETH László, *Sanremói napló* = N. L., *A minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., 1992, II, 693.

- 17 SZABÓ Zoltán, *Írók az újságpapíron* = Sz. Z., *Ősök és társak*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadása, Bern, 1984, 121.
- 18 NÉMETH László, *Nóra ürügyén* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 127.
- 19 Uo., 127.
- 20 Vö. NÉMETH László, *García Lorca színpada* = N. L., *Sajkódi esték*, Bp., 1974, 266.
- 21 NÉMETH László, *Dramaturgiai babonák* = N. L., *Kisebbségben*, III–IV, Bp., 1942, 113.
- 22 CZÍMER, i. m., 86.
- 23 NÉMETH László, *Színház papírból* = N. L., *Kisebbségben*, III–IV, Bp., 1942, 104–105.
- 24 NÉMETH László, *A Villámfénynél felújítóinak* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 278.
- 25 NÉMETH László, *Dramaturgiai babonák* = N. L., *Kisebbségben*, III–IV., Bp., 1942, 112.
- 26 NÉMETH László, *A Villámfénynél felújítóinak* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 279.
- 27 Uo., 281.
- 28 NÉMETH László, *Előszó a Sámsonhoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 268.
- 29 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andráshoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 392.
- 30 Vö. CSÚRÖS, i. h., 1378.
- 31 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andráshoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 386.
- 32 NÉMETH László, *A Galilei együttesének* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 251.

Álomföld az irodalomértés láthatárán

Milyen irodalomtörténeti és kritikai értékelveket valósíthat meg a horizont-összeolvadás a korábbi szövegeknek megjelenésük időpontjában tulajdonított értékek és a jelenkori poétikai értéktudat között? Feltehető-e releváns kérdéseket a kompozíció-strukturálódás poétikai vizsgálata?

Nézzünk meg két szögesen ellentétes értékelést ugyanarról az irodalmi szövegegyüttesről. Adva van

a) egységesen *pozitív* kortársi kritika a *múltban*;

b) viszonylag egységesen *semleges* vagy *negatív* kritika a *jelenkor* részéről. (Semlegesnek tekintem a lexikonok említéseit, a puszta méltatást, a nekrológszerű megemlékezéseket.)

Esztétikai érték vagy irodalomtörténeti dokumentum?

Simon Andort kevesen ismerik. Szócikk szól róla a *Magyar Irodalmi Lexikon*-ban és a *Világirodalmi Lexikon*-ban. A *magyar irodalom története 1919-től napjainkig* csupán említi a nevét (kétszer). A *Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája* húsz tételben sorolja fel az összesen öt verseskötetéről szóló korabeli írásokat, többek között Alszegehy Zsolt, Bisztray Gyula, Féja Géza, Hevesy Iván, Illés Endre, Kodolányi János, Móricz Zsigmond és Zelk Zoltán tollából.¹ A Ma közölte verseit és Kassák utóbb *Az izmusok történetében* szólt róla: „Munkáit az erősen töredezett, expresszionista forma és tartalom, személy szerint August Stramm hatása jellemzi. [...] Első sorozatának címe *Vonagló tájak*. Olyasféle képet ad a természetről, mintha kaleidoszkópon át nézné.”²

A „MA” kiadói emblémájával, de saját költségén jelent meg bécsi emigrációja alatt első kötete, a *Kinyilatkoztatás* (1921).

A Nyugat 1925-ben Móricz Zsigmond ajánlására közölt Simon-verseket.³ További verseskötetei: *Álomföld* (1927), *Tömegáhitat* (1928), *Aranysziget* (1928), *Világhullám* (1929).

Szabolcsi Miklós legújabb József Attila-könyve négy oldat szentel a József Attilánál idősebb, de vele akkoriban gyakran „párba állított” költő értékelésének.⁴

„Ma úgy látjuk, ő is az expresszionizmus egy kései változatát művelte; a rövid soros, felkiáltásokból álló tört verset, a német August Stramm-féle lírát ülteti át magyarba, és ezt népi-paraszti szókinccsel, ízekkel dúsítja. Rímtelenek versei, a ritmus iránt kevés az érzéke, mértéktelen, csaknem Szabó Dezső-i méretű én-felnagyítás, hipertrófia jellemzi. Ugyanakkor a fiatalokra jellemző rosszérzés, otthontalanság az ő verseit is áthatja: »Csönd / Borzasztó. / Borzalmas. // Ezt / nem bírom már.« Vagy: »Sötét örvényben fuldoklik az élet. / Innen, / gyerünk! / gyerünk!«⁵ Biztos benne, hogy „semmilyen szempontból nem hasonlítható József Attilához”.⁶ „Valószínűleg a posztexpresszionista dikció, a népnek érzett szaggatottság keltette a valóság illúzióját. Jellemző erre, hogy a fiatal költőről így írt a kortárs Kessler-Balogh Edgár: »A természet bő egészsége csordul ki minden frissen egyszerű soron [...] nyitott érzékű, ős valóságú ember, az egészséges világ boldog hírhozója...« Átütő népi hangot dicsér benne, és új szintézist jósol. De még évtizedekkel utóbb is úgy emlékezik, hogy »Simon Andorból a mi nyugtalanságunk szól, egészség az: az erdő, a tenger nyugtalansága... rövid és velős szabadversei kínai finomsággal a hangulatnak csak a fodráz adják...« Életérzése hangzott tehát egybe az akkori fiatalokéval, s a rövidmondatos technika primitívsege hatott finomságnak.”⁷

Konklúziója: „Üstökösszerűen indult tehát a Sajókazáról származó bányászgyerek, és korai visszavonulása, elhallgatása talán önismeret és önvizsgálat eredménye. Műve és fogadtatása jellegzetes példája annak, hogy a kor kitörési kísérlete milyen formákban nyilvánulhatott meg.”⁸

Ha az elhallgatása nem is érv Simon Andor jelentéktelensége mellett (vö. Rimbaud), elfelejtése az lehet. Az irodalomtörténész ilyen értelemben az utókor nevében ítélhet: „ma úgy látjuk...”⁹ „az új kötetébe felvesz *számunkra már* teljesen karikatúrának ható szövegeket”¹⁰ (kiem. Sz. J.). „Vajon alkotó-kritikusi tévedés, hogy egyáltalán számbavették?”¹¹ – kérdezi, s válasza igenlő. A kortársi „életérzésben” és „a rövidmondatos technikában” látja a félreértés magyarázatát. A Nyugatban való megjelenést is megemlíti: „Egy-két jó képe, egy-egy találó jelzője akad, talán ez is indokolja, hogy még a Nyugat is közli, és nemcsak pályakezdőként, hanem 1930-ban is kétszer. (Bár ez talán már Móricz Zsigmond személyes kedvezése.)”¹² A közlés nem hozható kapcsolatba a későbbi rokoni köteléssel. Móricz jóval korábban, 1927-ben már így írt az *Álomföldről*: „Egy hét alatt ma ötödször olvasom végig ezt a kis könyvet, egy új ember, költő versei. Valami különös, eredeti, új érzést érzek minden versénél, mintha az erdőn járnék a lombok alatt, s a szamócák, az illatos ízek kedves gyümölcsei az erdei tisztásnak, ezek a versek. [...] Az ember érzi, hogy valakinek igen fontos és igen nagy dolog az élet. A ter-

mészet. A létezés. És magában a valóság legegyszerűbb konstatálásában érzi és adja a szimbolumot. Ebben a túlfűtött odaadásban, amelyet a tiszta és nyers szemléletnek ad: valami fölrepülés van, a levegőbe emelkedés, a rideg létezés fölé lebbenés. [...] A naiv és gyermeteg hangnak ilyen báját senkinél sem ismerem. Folyton mezei illatot érzek, mikor ezeket a verseket olvasom, és a szerelem úgy csendül ki, mint a drága, ártatlan kamaszok szent szívéből.”¹³ Idézi Simon *Szerelmesem* című versét, majd így fejezi be az írást: „Harminckét vers. Talán sose jelent meg rövidebb kötet. És ha a költő sose szólal meg többet, akkor is bevégezte dolgát. Álomföldet nyitott meg a magyar lírában. De én boldog leszek, ha nem veszi el ennek a boldog elvarázsoltatásnak bűvös zamatát.”¹⁴

Stramm és Simon nyelvi-nyelvezenei kompozíciós formái

Mit érthetett Kassák Stramm-hatáson?

A Der Sturm köréhez tartozó, 1914-től ott már irányadó August Stramm költeményeinek, drámáinak jó részét a személyes névmások önállósítása és állandó ismétlése jellemzi.¹⁵ Az „ich” és a „du” (s ragozott alakjaik: „dich” etc.) sokasága található *DU Liebesgedichte* című, már frontszolgálata alatt megjelent verskötetében (1915. március). A 31 rövid költeményből a *Liebeskampf, Wankelmut, Verzweifelt, Sehnen, Blüte, Dämmerung, Wunder, Trieb, Fluch, Erinnerung, Werben, Abendgang, Spiel* és *Allmacht* címűek szinte kizárólag e személyes névmások körül forognak. Például a *Fluch*:

Du sträubst und wehrst!
Die Brände heulen
Flammen
Sengen!
Nicht Ich
Nicht Du
Nicht Dich!
Mich!
Mich!

A *Sehnen* című költeményben megigézi az „ich”-et:

Die Hände strecken
Starre bebt
Erde wächst an Erde
Dein Nahen fernt
Der Schritt ertrinkt
Das Stehen jagt vorüber
Ein Blick
Hat
Ist!
Wahnnichtig
Icht!

Midőn a szókincs a személyes névmásokra szűkül, állítmányi funkcióval lépnek be az írásjelek, a felkiáltójel és a kérdőjel, például a *Blüte* végén:

.....
Blüten! Blüten!
Küsse! Wein!
Roter
Goldner
Rauscher
Wein!
Du und Ich!
Ich und Du!
Du?!

Ha Simon Andor tanult valamit Stramm költészetéből, az nem a nyelvi anyag ilyen minimalizálása volt. (Stramm tudott Marinetti elveiről, s lehetséges, hogy ez szerepet játszott abban, ahogyan a főnévi igeneveket önállósította.¹⁶) Stramm versei kitartottan követnek hol jambikus, hol trochaikus ritmusokat. Simon Andor versei gyakran lejtenek bele magyaros hangsúlyos ritmusokba. Stramm sohasem feledkezik bele expresszionista képi látomások részletező és egzaltált leírásába, ami Simon Andornak főleg az első kötetében megjelent verseit jellemzi. Ami leginkább közösnek látszik a két költő diktációjában, az egyfajta kompozíciós törekvés. Ez elvileg antiexpresszionista vonás, hiszen így már nem kizárólagosan az expresszió egyszerűsége és közvetlensége hat, hanem általa *művi* formát ölt. Strammnak erről az elvileg *nem expresszionista* vonásáról Mácza János már 1919-ben írt a *Ma* hasábjain.¹⁷

Az „ich–du” ismétléseivel, variációival folytatott játék is idetartozik. Az „ich–du” párharca ölt előbb variációs formát, majd megteremti magának a verszárás kadencia-formáját a *Liebeskampf*ban. Idézem a költemény elejét:

Das Wollen steht
Du fliehst und fliehst
Nicht halten
Suchen nicht
Ich
Will
Dich
Nicht!

A következő harminckét sorban a „Das Wollen steht” ismétlődik s folytatódik különböző cselekvésirányokban (harmadik személyű igei állítmánnyal) négyszer, majd az igei állítmányok sorakoznak, többes szám harmadik személyűvé változnak, s mindenfélét művelnek – a végén már az egész „kerek világ” körül, mígnem visszatér az első sor, hogy még kétszer megismétlőd-jék, de már a folytathatatlan BEFEJEZÉST strukturálva:

Das Wollen steht!
Geschehn geschieht!
Im gleichen Krampfe
Pressen unsre Hände
Und unsre Tränen
Wellen
Auf
Den gleichen Strom!
Das Wollen steht!
Nicht Du!
Nicht Dich!
Das Wollen steht!
Nicht
Ich!

A személyes névmások póre viszonyaira lebontott *conchetto* (saját használá-tunkra értsd: „gondolatkép” vagy „képgondolat” – szellemes elgondolással telített metaforarendszer; nemcsak hasonlat-, illetve jelképviszonyban tété-lezhető, hanem nyelvi szerkezetbe, esetenként szövegegység-szerkezetbe

ágyazott képi, gondolati, szövegszerkezeti egység) ugyan még mindig a személyes névmás viszonymeghatározásában, de már grammatikailag jobban jelölt nyelvi formában jelenik meg a *Heimlichkeit* végén:

Das Horchen spricht
 Gluten klammen
 Schauer schielen
 Blut seuftzt auf
 Dein Knie lehnt still
 Die heissen Ströme
 Brausen
 Heiss
 Zu Meere
 Und
 Unsere Seelen
 Rauschen
 Ein
 In
 Sich.

Ez az „Ein” „In” „Sich” mást jelent összeolvasva, mint soronként ízelve, s az „egybe” és „magába” illesztés mozgásirányát kikényszerítő erővonalak magában a (sor/szintagma)-szerkezetben képződnek. (Úgy, ahogyan – át-tetszőbb megjelenésben – Arany *Nem kell dér...* című versének utolsó szakaszában nyelvi-szerkezeti kényszerek hatására egyesül „dér” és „fagy”, „bú” és „gond”, majd végül „a szegény lomb és fő”.¹⁸) Ilyen egyesülés rejlik a *Blüte* záradékának kérdésében is: „Du?!” – hiszen az én-te közötti megszűnéséről van szó. (Ez Stramm költészetfilozófiájának alapgondolata, levélben is kifejti, miközben eljut az emberiséggel egyesítő „Wir” apoteózisáig.¹⁹)

Ugyanez az összegeződés az egyetlen „du”-ba torkollva megy végbe a három különböző hosszúságú (17, 12 és 8 soros) versszakra tagolt *Dämmerung*-ban az első két versszak, majd különleges gondolati-képi-névmási szerkesztéssel az utolsó versszak végén:

(1. vsz.)

.....

Meine Glieder
Schwingen sinken sinken ertrinken
In
Unermesslichkeit
Du!

(2. vsz.)

.....

Meine Glieder
Wirbeln
In
Unermesslichkeit
Du!

(3. vsz.)

Hell ist Schein!
Einsamkeit schlürft!
Unermesslichkeit strömt
Zerreisst
Mich
In
Du!
Du!

A verszárlat concettója színdúsabb, konkrétan képi alakot is ölthet. Például az *Abendgang* végén. A Schönberg *Megdicsőült éjét* ihlető Richard Dehmel-költeményre emlékeztet az éjszakai séta kettesben, a bibliásan vázlatos tájban. Kibontakozik, himnikusan, a kozmikus arányú, mitologikus concetto: az Ég és Föld ölelése. Ajkad párás lesz: az Ég csókol, s minket szül meg a csók.

Folytathatnánk a sort azokkal a versekkel (*Erinnerung, Werben, Allmacht*), amelyekben olyan arányú az ismételt szavak, frázisok sokasága, hogy ismétlődésük *rendje* nyelvi-nyelvzenei formaként hat, s így szerepet kap a kompozíció egészében.

Vagy az a típus, melyben az egyesülést lehetetlenné tévő *két-séget, két-ségbeesést* kifejező concetto a „kő” és az „üveg” szubsztanciális különbsége, illetve a kővé és üveggé válás dinamizmusának nyelvújító ige-találmánya:

Verzweifelt

Droben schmettert ein greller Stein
Nacht grant Glas
Die Zeiten stehn
Ich
Steine.
Weit
Glast
Du!

Weöres Sándor fordításában:

Kétségbeesve

Fenn rikító kő csapódik
éj porlaszt üveget
az idők állnak
én
kövülök.
Távol
üvegesedsz
te!

Talán ezzel a Stramm-verssel (az élményhelyzet Shakespeare 61. szonett-jéé) a legrokonabbak Simon rövid szerelmi dalai. A paralelizmusokon nyugvó versképzés, verszárás Simontól sem idegen, de – azon túl, hogy szerelmes verseiben természetszerűleg ott van az „én-te” vonatkozás – költészetében nincs nyoma a Strammra jellemző pronominalis redukciónak.

Simon expresszionista hangja első kötetében a legtisztább, de későbbi kötetekben is megzendül. Ezeket a verseket lehet kedvelni, de zavartalanul élvezni csak akkor, ha nem kötik le az olvasót az expresszionista, szimultánista modorosság jegyei. Szerkezetük többnyire „szabad”, azaz csupán a kifejezést szolgáló asszociációk-disszociációk létesítik a kapcsolódást. A befejezés mindenütt hangsúlyos, de nincs mindig olyan visszavonhatatlanul zárt egészé szerkesztve, mint például az első kötet *Születés* című versében:

Négy roppant szikla között él
a meteórok zöld susogásához hasonlatos növény
és mögötte: emberemlékezet óta forog egy nagy vízikerék.

Néha nehéz felhők is csónakáznak a hegyek fölé.

Most azonban már csak a szoptatós kecskék szemében
virágzik a rét:

árnyak libegnek a partokon
és egy szülő asszony fölé borul az éj.

Rejtelmes.

Síró.

Akár a jegenyék.

De az ég köröskörül csupa fény
és ilyenkor oly dúsak a jegenyék!!

Csillaghullások segítik a gyermek születését...

(Kinyilatkoztatás)

„A meteórok zöld susogásához hasonlatos növény” szabad asszociációs, kozmikus expresszionizmus. Kimondott, megnevezett kozmikusságát azonban modorosnak érezhetjük. Az emberemlékezet óta forgó nagy vízikerék viszont a legemlékezetesebb költői képekkel társul, alighanem Shelley *Első Károly* című drámatörredékének dalával is („csönd van, csak egy malomkerék / suhog a légen át” – Radnóti Miklós fordítása).

A rejtelmet érthetetlen viszonylatok (mi „rejtelmes”? mi „síró”? mi olyan, „akár a jegenyék”? s mi az, hogy – némiképp szenvelgően – „oly dúsak a jegenyék”?) sugallják, miközben mindnyájan csak a „csillaghullásos” kép- és verscsodát készítik elő. Érdemes megfigyelnünk, milyen szerepet játszik ez az itt rejtelmes-különös ige, a „segítik”, ennek a képnek a varázsában. Véletlenül sem „bábáskodnak”. Mint a csillagképek a sorsot, a meteorrajok is az előre elrendelést képviselik, azt dolgozzák bele a magzatképződménybe, környezetébe? Vagy csak jótét együttműködésükről van szó? Ezek a telitalálatok a „kihagyott” (*nem létezőnek érzékelt*) közhely helyébe emelt új szónak köszönhetik pontosságukat s az egész költeményt visszafelé besugárzó fényüket.

Értékelésem felépítésében az első helyet az ilyen dinamikus egészlet alkotó (s nem a csak képről képre, kiáltásról kiáltásra vagy suttogásról suttogásra

sikló vagy araszoló) költemények foglalják el. Bennük pontos szerkezeti helye és funkciója van az egy-két szavas felkiáltásoknak, ismétléseknek, a sorok tördelésének, a sorkihagyásoknak, s még a (nemegyszer megkettőzött, sőt megháromszorozott) felkiáltójeleknek is.

Az imént a *Születéssel* példázott hosszabb verstípus olykor, mint itt is, leíró, meditatív, anekdotikus vagy drámai történéssor mozzanatai mentén indázik. Azaz dehogyis indázik: dekoratív hullámvonalai csak a fő csomópontokat kiemelve haladnak, sőt inkább szökkennek a mindent tisztázó, magába nyelő zárlat felé. Íme egy „egyperces” Lorca-dráma a „malomalja, fokos” régiójában:

Én a palánk mögött vagyok

Gémeskút.

Körülötte
bokrétás legények.

Kemények!
és
merészek!

Merészek!
mert
vére
zúgó
valamennyinek...

Juliska az enyém!

kiáltja
egy.

Juliska az enyém!

kiáltja
hat
reá.

Aztán
kések villannak a holdas éjen át...
(Világhullám)

A keret, a cím is belejátszik a képbe. Az itt-ott a kelletténél hangzatosabbra hangolt közhelyek („kemények és merészek, *mert vére zúgó valamennyinek*” – kiem. Sz. J.; figyeljük meg: a sortördelés és a felkiáltójelek megszüntetése értelmet csorbít!) csak a tagolás és a felkiáltójelek révén emelkednek amúgy erőltetettnek tetsző önlétük fölé. Erejük nem képi; szerkezeti helyüknél fogva van jelentőségük. Pontosabban: jelentőségük csak szerkezeti. Mint tényleges drámai csomópontoknak a tömörítés szüksége, s nem a verbális rögzítés mikéntje a lényegük. A megismételt kiáltás (előbb egy, azután hat szájból) s a végkifejlet egyszerre tanúsítja a jelzők és a jellemzés szerepét és igazát. A statikus helyzeti energiákból dinamikus energia lesz.

Simon Andor költészete a maga belső lehetőségeinek akart megfelelni, amikor tipográfiája segítségével is küzdött a lírai jelenlét ilyen térbeli teljességéért, az effajta pillanatnyiságban lehetséges változhatatlanságért.²⁰ (Köte- teiben az egyes költemények mindig egyetlen oldalon helyezkednek el, ki- vétel csupán a *Költők: kívándorlaskor! így énekelnek...* című – a *Tömegáhitat*- ban. Ez nem fért el egy oldalon.) Ezt a belső poétikai vonzást és célt legteljesebben az extremitásig lerövidített, a csend, a meg sem szólalás körvonaláival leg- szűkebben határos versekben érte el.

Ilyen alig emblémányi dal az, mely Móriczot elbűvölte:

Szerelmesem

Szerelmesem
nagyon kíváncsi leány!

Haja:
vörös.
Bőre:
fehér.

Szebb, mint a tulipán.
(*Álomföld*)

Ezek az itteni felkiáltások, kívánságok egységesen képies, tulajdonképpen imagista versek expresszionista hanghordozással és külsőségekkel (pl. a fel- kiáltójelek – megkettőzött, megtriplázott – sokaságával). A vers hármas ta- gozású. Tökéletes arányú: az első felkiáltás az utolsóban visszhangzik, ilyen értelemben *inclusio*. A tárgyat részletezve(!) kifejtő közjáték (négy szó) pontos ritmusú, teljes párhuzamú (*paromoësis*), s a kezdet és vég formáinál mag-

vasan tömörebb. A még közhelyesen kiszakadó első állítás a végén a közép fokú összehasonlítással válik visszafoghatatlanná. Hogy-hogy „szebb, mint a tulipán”? Ez a képtelenséget tételező s meghaladó kijelentés (mert mi lehet szebb a tulipánnál? – ha egyáltalán föltehető ez a kérdés) akkora rácsodálkozás jele, hogy ettől kezdve vagy ezen csodálkozunk, vagy a probléma megoldhatatlanságán, de a kedves szépségétől már elvonhatatlan az őt megillető hasonlítás. Ami nem hasonlat, hanem a hasonló felülmúlása.²¹

A kis költemény töménysége, ritmusenergiája impozáns. Írható ilyen vers abszolút ritmushallás nélkül? Simon egyik kötete fülszövegben idézi Pais Károly véleményét az akkor volt Zalamegyei Újságból: „ő ezzel a külső formával olyan valamit fejez ki, amit a kötött versformákkal sokszor nem is lehet: a nyelv ritmusát” (*Világhullám*, 78). Szövegelméleti megfontolással is csak igazat adhatunk neki: *nyelvi kötődésű* a vers kompozíciója – ezt jelenti itt a nyelv ritmusát megjelenítő külső forma, nem egyszerűen a hangsúly-ütemes („ütemhangsúlyos”) verselés jelenlétét vagy reminiscenciáit.

„Szemmel látható”, mennyire igényli ez a vers a neki megfelelő tördelést, azt a rövidebb-hosszabb sorokból, sorközökből álló tipográfiai alakzatot, melyben a papíron megjelenik. A közhelyes szavak, szókapcsolatok csak így kerülhetnek bele az önmaguk gerjesztette mágneses térbe. Utána már mondhatjuk magunkban, leírhatjuk folyóírással, az írásképpel felkeltett hatás megmarad. Annyival is inkább, mivel a *konstrukció retorikus viszonylatai élnek benne*.

Ebben a minimalista lírapoétikában az egyik domináns típus a viszonylag kötetlen egymásutánban kiszakadó képek, sóhajtások, kiáltások lineáris sorozata, a másik a nyelvileg-képileg szorosan összefont, a végével a kezdetére vagy a közepére visszautaló, illetve a zárást már ott előkészítő szerkezet. (A „folyamatos” és az „összefonódott” *stílus* kettőssége – egyfelől sajátos lineáris mondatsukcesszióra, másfelől sajátos körmondatosságra értve – Arisztoteléstől ismert;²² én úgy látom, ugyanilyen dichotómia jelenik meg a *kompozíciós* szövegmegképzésekben is.) Mindenképp döntő a különlegesen nagy erejű képpel vagy szentenciózus maximával történő képgondolat-zárás. A zárt szerkezetű költemények egy részét is az olyan kezdés jellemzi, amely felkiáltások látszólag kötetlen (lineárisan szukcesszív) sorából áll.

Az imént idézett versnek párja lehet a *Szája: friss!* A cím egyúttal a vers kezdő sora és a központi képhez irányító felkiáltás:

Szája: friss!

Gyönyörűség
nézni!
látni!

Olyan,
mint egy piros bogyó, amelyre hull a hó!...

Világít
édesen.

(Aranysziklet)

A triviális megállapítások együttese szingulárisan szerves egészet alkot, a nagy fényerejű hamvas-havas-bogyós képbe torkoll, s vele egyenrangú a „lecsengés”, a csendbe visszavezető zárószavak zenéje, az „édesen”, mint a „világít” ige szokatlan, színesztéziás határozója. (Ugyanitt megfigyelhető a triviális állítások már-már érzékenységünket sértő ismétlése, a nemcsak „nézni”, de „látni” is félig-meddig tautológiája: olyan figyelemfelhívás, amely szinte kongásával, ürességével, jelentéktelenségével – és ártatlanságával – járul hozzá a következő színdús kép keretezéséhez.)

Az egyszerűség, ha tetszik, a primitívség vágya ilyen majdnem közönséges sóhajtásokat is megenged:

Sóhajtás

Ó, ha látnám! amint jön a hajó
sejtelmesen
közelébb...
közelébb...
tündéremmel.

(Tömegáhitat)

Mi emelheti fel a konvencionális poétikai igényekhez? A „sejtelmesen” közeledő hajó álomképe? A „tündéremmel” Izoldáig visszatekintő, de itt inkább csak előretekintő szokványmetaforája? A vágy és várakozás ilyen szűkszavú, sőt csak valóban sóhajtásnyi evokációja? Hogy ebben minden elem helyzete „stimmel”: a hajót várjuk látni előbb, de persze az „aztán”, a „tündérem” miatt.

Az *Örömben* című hétsorost nemcsak magyaros hangsúly-ritmusa (ebbe még a cím is belejátszik) lendíti ki a holtpontról:

Örömben

Keblecskéit: ha szeretne!
behinteném
harmattal.

Alkonyatkor:
mint az álom
kerülgetném
vágyammal.

(Tömegáhitat)

A szótagszámnak és az asszonáncnak egyéb költeményeiben sem elhanyagolható a szerepe. Asszonáncai kifejezetten, mondhatni: keresetten rossz rímek, rendszerint ragrímek, vagy csak a magánhangzók közösek. Néha nem is tudni, van-e rímszándék a versben:

Bilincseim szerteszórva

Szeretnék
eltűnni
valahová
messze!
virághintő rengetegbe.
(Világhullám)

Varázsköpeny

Napom:
rubin.

Terem:
topáz.

Varázsköpeny
tapadt
hozzám.

(Világhullám)

A „messze!”–„rengetegbe”, „topáz”–„hozzám” rossz rím, de a két utolsó sorban a „topáz”–„tapadt / hozzám” a „t”, „o”, „p”, „á”, „z” hangzók anagrammaszerű megismétlésével egy kis varázslattal, szemfényvesztéssel még talán a „varázsköpeny” topázdíszítéséről is gondoskodik.

Másutt nyilvánvaló a rímszándék. Ilyen ősegyszerű alaprim a magyarban a Mária-siralom óta a „világ–virág”:

Nász

Csudálatos,
csudálatos,
csudálatos világ.

Aranybimbó!
ha belép az ágyba
aranyvirág!

(*Világhullám*)

A második rész önmagában teljes *concettó*ját ez a rím köti össze a csupán értékelő, figyelemfelhívó hangulatleíró, különösebb nyelvi, képi, gondolati leleménnyel nem ékeskedő, de várakozást keltő, kiegészítést igénylő első résszel. Megfigyelhető, mennyire pontra kimért az ismétlések, felkiáltójelek retorikai-dramaturgiai helye, szerepe, az egyszerű szavak „csudálatos” (hely-cserés) színeváltozása.

A tömörség, a szavak, szótalálatok pontos illesztése, egymásra játszása, az egymás után következéssel visszavonhatatlan alkalmak teremtése értelmük, értelmi kölcsönösségük kiteljesedése kedvéért: ez a nem veszélytelen nyelvi játék vált tökéletessé a *Világhullám* darabjaiban. A rímelésnek, az ütemezhető ritmusnak alig van jelentősége. Amikor észlelhető, olyan áttetsző, hogy el-eltűnedezik a felkiáltójeles kiáltások, a szerkezet játékát hordozó szavak, s a poentírozott zárlat erősebb fényeiben. Tulajdonképpen nincs is más funkciója, mint hogy velük egyenrangú eszköz legyen (vagyis nem kész, absztrakt forma, mint a verstanokban leírható rím- és ritmusképletek) a tipográfiai/retorikai tagozódás megerősítésében:

Színesen remegő hangok

Ezüstfelhő!
Aranyfelhő!
Borúlj!
borúlj!
szemeinkre.

Valahonnan!
valahonnan!
lángot-loptak
szíveinkbe.

Tánc
és
tánc.

Most ez az álmunk.

Tánc
és
tánc.

Most
erre
vágyunk.

Óh, mért nem virúl az erdők sodra?

Elbújhatnánk:
csókolózva...

Ezüstvirág:
aranylombba.
Aranyvirág:
ezüstlombba.

(Világhullám)

(Egy sort kivéve szimultán trochaikus és ütemhangsúlyos lejtés.) A szimmetria teljes: az „arany” és „ezüst” motívumai megteremtik a *conchetto*-értékű helycserés, chiatikus összefoglaló képet a T. S. Eliot által megkívánt diszparát tényezőkből. Az ilyen szerkezetképletek emlékeztetnek Stramm egyesülést-különlevést értelmező szikár *conchetto*ira, transzformációira, de itt nincs „én-te” absztrakció, természetes gazdagsággal érvényesülnek a konkrét elemek, a tánc lejtése, a csókvágy s hozzá a zöld rejtekhelykívánás, az ezüst–arany „cserebomlása”, de még az olyan (költészetében visszatérő) cizellált kép is, mint az „erdők sodra”.²³

A líra vele egyidős természeti, meteorológiai képeiből (zápor, föld, felhő, bimbózás) ilyen „primitív” erejű bonyolult átvittséget teremt egy jambikus lejtésű négy soros elemeire bontásával:

Harag-zápor után

Hallgattam, mint a föld.

Most:
nyugszom
kebleden.

Repülj!

Felhő!

Repülj!

Bimbózik
kedvesem.

(Világhullám)

József Attila 1928-as dalai, a *Tószunnyadó*, *Tedd a kezed*, *Ringató*, *Klárisok*, vagy az 1937-esek, a *Rejtelmek*, *Kedvesem betegen...* lehetnek mérce vagy tükör. Persze a poétikai probléma más, mint az irodalomtörténeti: József Attila költészetét nem lehet összevonni ilyen típusú dalaira, s ha ebben a vonatkozásban valaminő egyenrangúságot tételeznénk fel, abból még szinte semmi sem következne a két életmű arányaira nézve.

Simon Andor költeményeiben a szorosra zárt szerkezetnek nincs egyetlen sémája: maga a *szerkezet* mindig egyszeri lelemény. A legegyszerűbb alakulat

a tárgyra mutató felkiáltásokat követő erőteljes, meglepő, önmagába forduló, öntükröző, nagy erejű kép. A rámutatást rendszerint már maga a cím elvégzi vagy előlegezi. De előfordul az is, hogy a concetto-szerű képet a cím is tartalmazza, mint az itt következő, a költészetét és önmagát kamaszmód ünneplő sorokban:

Kristályokba nyíló sugár

Virágzásom
pompás!
csodás!
kristályokba nyíló sugár.
(*Világhullám*)

Ritkább az az eset, hogy cím a vers egészéhez úgy társul, hogy vele egyszerre egyezést és ellentétet tételez:

Bölcsesség

Szavaimban:
vallomások!
rózsasátor!
patakostor!
Sejhaj
kritikusok!
hancurozom, mint a fény.
(*Világhullám*)

Az *Isten* című „kenning” szavanként mázsás súlyú filozófiai feltevésekből épül, benne még az ismétlés is önálló fogalmi jelentéssel bír („titok és titok” – a végtelenbe nyíló titkosság):

Isten

Egy viruló Kör

kívül
és
belül

titok
és
titok

rendületlenül!
(Világhullám)

Előfordul, hogy az egész versépítmény csak szokványos motívumokból felhúzott állványzat, de a kellő mértani pontra helyezve – gótikus ívek záróköveként – egyetlen párhuzam-parabola-játék tartja egyensúlyban az egész alkotmányt:

Csalogatás

Te!

Jer
ide.

Heverjünk le az ittasúlt fűre.

Itt
minden úgy ringat, mint a csók.

Igazán.
Igazán.

Sok-sok madár dalol a lombos körtefán.

Alatta:

blúzocskád
kigombolom!

szivecskéd
kikérdezem!

No!

Jer
ide.

(Világhullám)

S talán ezek a szerkezeti, poétikai tanulságok egyengetik a visszatérést ahhoz a vershez, melyet Szabolcsi Miklós „számunkra már teljesen karikatúrának ható szöveg”-ként jellemez:²⁴

Népek között

Költő vagyok és a csillagok teljes boltozatát
érezem.

Népek fölött
ragyog
mindig
fényem.

Népek között
lehet:
ilyen!
lehet:
olyan!

Nálam
mind!
mind!
számba-vettek.

Szellememben:

gazdag-rendek!

boldog-rendek!
(*Világhullám*)

Szabolcsi Miklós csak a 6. sortól kezdve idézi, s így a versnek nincs esélye, hogy következetes konvenció-(de)formálásával fogadtassa el magát. Más a helyzet, ha látjuk, mi az értelme annak, hogy a költő különös módon bánik az írásjelekkel, a tördeléssel – hogy összeadódik önfeledt kiáltozásgeinek többletnyomatéka –, hogy a szövegfejlődés mozzanataiból képez csomópontokat, önállóságot juttat nekik, s egyszersmind, vizuális (tipográfiai stb.) eszközökkel megerősítve, egymással is összekapcsolja őket. Az egész-

nek az az értelme, hogy mindez külön-külön és együtt éppúgy a versépítés konvencionális eszköze, mint más költői modorokban a szótagszámon-mi-egyében alapuló ritmus, a sorok számával, illetve rímképletekkel véghezvitt strófaképzés, s az így létrehozott sorokhoz, strófákhoz idomuló, hozzájuk képest az elliptikusságot kerülő, inkább még töltelékszavakat-gondolatokat is asszimiláló, s legfeljebb az *enjambement* különböző típusai révén deformatív szintakszis. Ha ezt elismerjük, akkor ez a modor ilyen külsődleges eszközökkel ki tudja vívni, hogy a szövegegészben minden egyes szó a maga teljes szerkezeti súlyával szerepeljen, s hogy maga a szerkezet saját belső erőterének megfelelő módon szerveződjék.

Ha ezeket a konvenciókat interiorizáljuk, jó esélyünk van arra, hogy a fenti vers sorainak rendjében a *másság* apoteózisát, átszellemült, kozmikus méretű s egyszersmind az esendőségig magánérdekű műalkotásmását éljük át. Az esendőség azt jelenti, hogy védtelen iróniánkkal szemben. De ne feledjük, nem ritkaság, hogy a *szentséges* esik egybe a *karikatúrával*. A *profán* az, amiben eleve van valami karikatúraszerű, önironikus elem, s ez alkalmatlanná teszi (illetve megóvjá attól), hogy *önnön* karikatúrája legyen.

Ez a vers viszont védtelen: a költő isteníti magát, lírai én-hipertrófiában(!) szenved. Bár mintha csak azt mondaná: a költő összeméri szeme isteni szem, csak így lehet tanú rá, boldogok-e a lelki szegények, gazdagok-e a megaláztatottak és megszorítottak.

Horizontösszeolvadás az irodalomértés horizontján

Tomasz Burek lengyel irodalomkutató 1987-ben Hans Robert Jaußra hivatkozva javasolta a lengyel irodalomtörténet „deautomatizáló” rekonstrukcióját.²⁵ Úgy látta, hogy a lengyel irodalom esetében esetleg fontosabb és modernebb az, ami benne befejezetlen, mint tényleges teljesítményei. Mi a magunk irodalmával kapcsolatban szerénységünkről vagyunk nevezetesek, de talán azért nem árt megszívlelni egy, a miénkkel sok szempontból rokon helyzetű nemzeti irodalom történetének szavait, midőn azt javasolja, hogy irodalmuk történetét „bizonyos értelemben visszajáról” írják meg, s mint egy olyan irodalom történetét, amely befejezetlen, vagy befejezetten is töredékes: „foglalkozni kell az ígéretekkal, a vallomásokkal, az odavetett ötletekkel és prefigurációkkal, rekonstruálni kell a folytonosság hiányát, a megkezdett és elszakított szálakat, a nevezetes be nem fejezéseket, a folytatás nélküli első köteteket, töredékeket, morzsákat, romba döntött kompozíció-

kat, formába nem öntött nagy témákat és megérzett formákat, vagy akár a kitalált, de nem megvalósított formákat...”²⁶

Az utóbbi évtizedekben többen kísérleteztünk a magyar irodalomtörténet effajta rekonstrukciójával. Én némely sarkalatos részelem (a *Halotti Beszéd* vagy Arany „ismeretlen” lírája²⁷) dekonstruktív felfedezésével próbálkoztam. Itt is a poétológiai megközelítés viszonylag egyszerű, egynemű, a szövegnyelvészet és a retorika határmezsgyéin kialakított eszközeivel operálok. Segítségükkel kimutatható, hogy Stramm is, Simon Andor is él a versépítkezés olyan kompozíciós képleteivel, amelyek a versegész kialakítását nyelvi-nyelvzenei szinten szabályozzák. A szövegek közvetlen nyelvi szintjén (Petőfi S. János szavaival a „kötöttebb nyelvi formájú alkotások »szűkebb értelemben vett szöveg«-komponensében”²⁸) és a rá alapozódó további szinteken egyszerre és egyaránt megvalósuló „szövegszerkesztés”-ről van szó. Petőfi S. János példái között találjuk Weöres Sándor *Őszi dal* című versét, amely – úgy látom – továbbépíthető, de esztétikailag az önmagáért való ismétlődést nem igazoló nyelvi-nyelvzenei kompozíciós képletet képviseli. Van olyan nyelvi-nyelvzenei kompozíciós képlet, amely „önzáró” jellegű. Ilyen, mint már utaltam rá, Arany *Nem kell dér...* című verse. A harmadik versszak az első két versszak közös mátrixának az összege: „dér-fagy”, „bú-gond”, „lomb és fő”.

Szignifikáns-e Stramm és Simon Andor költészetében az „önzáró” típust megközelítő vagy imitáló kompozíciós képletek sűrűsége? A korai Kassák – aki hathatott Simon Andor indulására – költészetéből hiányoznak az ilyen verszárlatok. A paralelizmusokat nem használja ilyen célra. Az expresszionizmusra az ilyen formatörekvés általában nem lehetett – elvi okok miatt – jellemző.

Stramm és Simon Andor kompozíciós eljárása közötti különbség nagyrészt az anyagszerűség különbségén múlik: Stramm az „ich-du” stb. variációs lehetőségeire épít költeményzáradékot. Simon Andor eseti képi leleményként alkalmazza magát a zárlatképletet is: úgy concetto, hogy a képi-gondolatszerkezeti lelemény egybeesik. Stramm kép-, képszerkezet- és gondolat-építésanyaga (conetto-anyaga) mindenekelőtt maga a pronominalizáció.

Ha az avantgárd-érték a hagyománnyal való szakítást érzékeltető eszközök feldúsultságával mérhető, ebben a szövegkompozicionális dimenzióban Stramm látszik erőteljesebbnek, egyértelműbbnek. Az ő esetében – itt csak feltevéssel élek – mintha természetesebb volna az átjárás, illékonyabb a határ a kvázi „önzáró” és az additív lineárisan építkező kompozíciós formák között. (Ha csattanóval záródnak, attól még nem önzáró vagy kvázi-önzáró jellegűek.) Simon Andor költészetében – ez is csak feltételezés – döntőbb

különbség érződik a fentiek értelmében jól komponált és az inkább csak szabadon, hangulati alapon társított „kiáltozások” sorát tartalmazó, additív lineáris alakzatok között. – Nem térek ki arra, hogy a versszerkesztés efféle térszerűsége és a költemény eszme-képanyagának érzelmi-látványi képszerűsége vajon hogy s mint függhet össze Simon Andor képzőművészeti ambícióival (festő szeretett volna lenni), a tipográfiai kép iránti érzékenységgel. Mindenesetre a látványszerűség itt nem a kubista vagy konstruktivista látványteremtéssel kvadrál, mint Kassák additív lineáris, paralelizmusosan progresszív (a nyelvi-nyelvzenei strukturálódásra értem) korai költészetében, ahol például a *Hirdetőszloppal* tipográfiai képszerűsége nem nyelvi-nyelvzenei kompozíciós forma. (Hacsak az „önzáró” ellentétes értelmében nem: mint „önnyitó”, „öntáró”, mégpedig végtelenre nyitó kompozíciós képzet.) Ugyanígy még a *Vers asszonytémával* három „Én”-je („Én Én Én / kiáltok / jaj, a társtalanoknak / ?! / csönd”) sem jelenti a fentiek értelmében kvázi önzáró vagy ahhoz közelítő képlet alkalmazását.

További sejtésünk az lehet, hogy ez az avantgárdon belüli formavilág az ún. *klasszikus modernség* felé tendál. Csaplár Ferenc idézi Kassák beköszöntő cikkét a Dokumentumból, miszerint a Nyugat „akaratlanul is barrikádot emelt a valóban új formanyelven beszélő fiatalok fejlődése elé” – s a felsoroltak közt találjuk Simon Andort is.²⁹ A Nyugatba alighanem azért nyerhetett bebocsátást, mert avantgardizmusát, mihelyt túljutott az expresszionista modorosságokon, „klasszikus modernséggé” moderálta. Képi jellegzetességei az imagizmussal rokonítják, szerkezeti leleményei az imagizmust a nagy műformák felé ellendítő-átlényegítő fogásokkal egyeznek. Egy pillanatig csak, de irodalomtörténetileg azonos kronológia szerint (a húszas években) nagyon közeli rokonság támadt az angol-amerikai avantgárd fő formai áramlata és egy magyar költő verstechnológiája között. Ez a rokonság már csak azért is érdekes, mert nagyon problematikus, mennyiben lehet szűkszerű az, hogy egy ilyen tendencia akár csak futólagosan, irodalomtörténetileg nem elsőrendű fontosságú módon feltűnjék egy olyan régióban, ahol további műveléséhez, kiteljesítéséhez, iskolává formálásához, hagyománnyá érleléséhez nem voltak meg a feltételek. 1977-ben megjelent József Attila-könyvében még Szabolcsi Miklós is *kezdeményt* látott költészetében: „Kísérlet a Simon Andoré, amely korában folytatás nélkül maradt. (Bár egy korabeli irodalomtörténet [Juhász Géza: *Bevezetés az új magyar irodalomba (1900–1928)*] szerint »Kassák... követői közül jelentőségre csak a tisztább útra tért Simon Andor vergődött... leegyszerűsített szabadverseiben visszaomlik a természethez, egészséges optimizmust hirdet... Modoroskodó táviratstílusa már átmenet a dal felé.«)”³⁰

Simon Andornak nincs, de *hatásának* van helye az akadémiai irodalomtörténetben. A *magyar irodalom története 1919-től napjainkig* (1966) szerint hatott például a munkácsi Sáfáry Lászlóra (1910–1943): „Első verseit a magyarországi Simon Andoréhoz szokták hasonlítani, akit kedvelt a szlovákiai ifjúság, és számos költeményét közölte a losonci A MI Lapunk. Második kötetében azonban Sáfáry már túljutott Simon Andor követésén...”³¹ E hatástörténeti mozzanaton kívül csak a Pandora egyik munkatársaként fordul elő a neve.³²

Alkotásmódjának jellegzetességét felismerte és irodalomtörténeti helyét kellően megvilágította Bori Imre három évvel később, 1969-ben megjelent könyve. Megállapította, hogy Simon Andor kiemelkedett a tízes–húszas évek fordulójára már „közhelyszerűvé váló költői érzésvilág és formanyelv”, az expresszionizmus közegeiből: „lírájának egyéni verete, sajátos hangszerelése külön helyet érdemel a magyar expresszionista költészetben, s e költő egyike az érdemtelenül elfeledteknek...”³³ Bori Imre így határozta meg a Simon Andor-féle stílusátmenet történeti irányát: „Sodra a szecesszió tájairól indult, s felsejlik majd mind Balázs Béla, mind pedig a futurista György Mátyás primitív hangja expresszionisztikus-szürrealista vonásokat mutató költészetében: az expresszionista indulatot szürrealista gyöngédség oldja, a nagy képeket teremtő kedvét pedig már-már rokkó báj arányosítja. A képzeletnek az expresszionizmusban szokatlan hajlamai virágznak ki tehát Simon Andor húszas évekbeli költészetében, amely előbb preszürrealizmusát, majd pedig szürrealista képiségű verseit ihleti.”³⁴ Az irodalomtörténeti egymásutániságban kifejlő átmeneti tendenciák felismerése azokkal a nézetekkel perel, amelyek automatikusan preconcepciót alkalmaznak, azaz értéknek csak az expresszionizmus *eredeti* vagy *tiszta* megjelenítését tekintik. Így nemcsak azt tudja leszögezni, hogy „immár a magyar szürrealizmus revelálva”³⁵ van: irodalomtörténet-felfogása egy olyan ellentett (nem kronológiai) koeficienszt is megragad, amely döntő tényezője az irodalomtörténet *poétológiai transzformációjának*. Ezáltal nemcsak a szöveg relatív önértékét tudja mérlegelni („a gyöngédségnek oly egyértelmű s opálos játéka...”³⁶), hanem a korokon át érvényes poétikai vonatkozások intertextualizmusát is. Nemcsak azt ismeri fel, hogy „a vers rafináltan primitív megoldási módja a spontán közlés illúziója”³⁷, s hogy ez jelentős költészeti eredmény, hanem azt is, hogy ez „nagy ívben”³⁸ köti össze Csokonaitól kezdve a magyar lírában megjelenő rokkószerű vonásokat. Nos, én éppenséggel a „rafináltan primitív megoldási mód” egyes eszközeinek megjelölésével utalhatok hasonló nagyságú, a kronológiai rendet más rendként értelmező ívekre.

A poétológiai megközelítés nem bizonyíthatja be, hogy Simon Andor költészetének világa mélységben, változatosságban, „fejlődésben” fölveszi a versenyt a jelentős kortársak – például József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula – nagyobb lélegzetű, teljesebb életművével. Úgy látszik, hozadéka a kismesetereké. Azé a másodvonalé, melynek erőteljes jelenléte, értékekért, kezdeményekért bármikor fölkereshető munkássága meggyőzőbbé teszi a legnagyobbak teljesítményét az ún. nagy irodalmakban. Ennek hiánya, zavartsága, kicsinysége, az irodalomtörténet perifériájára szorulása (lásd Tompa esztétikai-poétikai „jelenlétének” maradékát) nem a legjobbak állását gyengíti – nekik nincs rá szükségük, még talapzatul sem –, hanem valamiképpen irodalmunk menetének egészére vet zordon fényt. Benne valami hiány, szegénység, szegényesség, sivárság, szűkkeblűség, a csak az erősekkel tartó ízlésbátorság sejlik. Talán csak azt jelenti, hogy a periféria, a környezet valóban perifériális, provinciális. Örölnünk kell, ha ez a másodvonal eleven, vagy ha megfelelő kérdésekkel megpezsdíthető, s ha a jelenkor irodalomértésével egy-egy összetevője újra alkotóeleme lehet az irodalom történelmének. Ez alighanem az az eset.

- 1 *A Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája*, Bp., Akadémiai, 1989, 7. köt., 397.
- 2 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, közrem. PÁNY Imre, Bp., Magvető, 1972, 232–233.
- 3 *A reggel apoteozisa – Magasztalás – Termékenység a nagy hegyek között – Borjas tehén éjszakája és a vízesés – A költőnk álma*, Nyugat, 1925, II. köt., 258–260.
- 4 SZABOLCSI Miklós, *„Kemény a menny” – József Attila élete és pályája 1927–1938*, Bp., Akadémiai, 1992, 508–511.
- 5 Uo., 508.
- 6 Uo., 511.
- 7 Uo.
- 8 Uo.
- 9 Uo., 508.
- 10 Uo., 510.
- 11 Uo., 511.
- 12 Uo., 510. – [Négy vers (Üzenet – Parázshegyen – Örvendezés – Álomélet) Nyugat, 1930, I. köt., 54. – Képzeldés – Kertünkben Nyugat, 1930, I. köt., 626.]
- 13 Nyugat, 1927, II. köt., 68.
- 14 Uo.
- 15 Különösen így van ez a *Geschehen* c. darabban (Berlin, Verlag Der Sturm, 1916, Sturm-Bücher XI.), melynek főszereplői „Sie” és „Er”. A párbeszéd nagy része a „du” és az „ich” megfelelő hanghordozású ismétléséből áll, s a végén válik hangsúlyossá a „wir”.
- 16 Vö.: STRAMM, August, *Das Werk*, szerk. RADRIZZANI, René, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963. *Lebensgeschichte* (R. R.), különösen 432–433.
- 17 MÁCZA János Stramm költészetéről igazi „poétológiai” elemzést nyújtott: „az, amit Stramm csinált, s amit mellette és főként utánacsinálnak, nem expresszionizmus! [...] Fontos a forma. És Strammnak csak formaproblémái vannak. [...] Impresszionisztikus érzés expresszionisztikus megjelenítése. A fősúly tehát a szóra esik. A szó dinamikus erejére, zeneiségére, elhelyeződésére, grammatikai alakjára. Kevés jelző! mert a jelzők elárulják az impresszionista származást. Kevés

- főnév! ellenben minél több indulatszó, és infinitivuszba állított ige. Mert a rövidség a koncentrátságot markirozza. S a koncentrátságot már magában is expressziós hatású. – Minél váratlanabb szókapcsolás, mert ami váratlan az robban. A helyes dinamikájú szónak minél többszöri ismétlése, mert az ismétlés (a fokozáslehetőségben) erő. És: a szó zenei karakterének minél élesebb kihasználása, mert... ez szép.” Ma 1919, 2. sz., 23–24.
- 18 Vö. SZILI József, *Arany-féle ördöglakatok*, Új Írás, 1991, 3. sz., 89–101; 1991, 4. sz., 76–85.
- 19 STRAMM, i. h., 445.
- 20 Simon Andor eredetileg festő szeretett volna lenni. Vizuális verskép-érzékelésére jellemző az egyik interjúnak az a részlete, amely az 1925-ben a Nyugatban Móricz Zsigmond támogatásával megjelent versekről szól: „– Hát én pedig adok neked – azt mondja – egy levelet Osváthoz, azzal menj el, aztán majd mondd meg, hogy mi lett belőle. Hát az lett belőle, hogy lehoztak öt vagy hat vagy nem tudom én mennyi ... teljesen le voltam törve, mert egymás hegyén-hátára, sose bírtam elviselni azt, hogyha egy Petőfi-kötetet a kezembe vettem, és ottan öt sor átment a másik oldalra. Vagy hasonló nyomdai vicceket. Mert úgy voltam vele, hogy annak levegő kell. Ha nincs meg a levegője, akkor nem ér frászt se. Agyon lehet ütni mindent.” (TASI József interjúja, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1984. június 28.)
- 21 Hatástörténeti adalék, hogy miskolci tanítványaim vers- és humorérzéke így múlta felül e fennkötséget: „Szebb mint a / tulipánminta.”
- 22 Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1982. 192 [1409a]. L. még: SZILI József, *A műnemek Arisztotelész Poétikájában*, Literatura, 1992, 302–332. Különösen 324 és köv.
- 23 „Nagyobb jelentőséget tulajdonítanak Simon festői vonzalmainak; számomra színérzékenysége okán inkább egy expresszionizmusba oltott impresszionistaként jelenik meg; színei szinte Tihanyi Lajos kontrasztgazdag, grell színvilágára emlékeztetnek. Stramm ugyanakkor a már fokozhatatlan nyelvi redukció expresszív szikárságát képviseli (Schrei-Expressionismus)” – írja Illés László, kinek ezúton mondok köszönetet, hogy kérésemre véleményezte kéziratomat.
- 24 SZABOLCSI, i. m., 510. (Vö. 10. jegyzet)
- 25 BUREK, Tomasz, *Milyen irodalomtörténet kell ma nekünk?*, ford. MIHÁLYI Zsuzsa, Helikon, 1993, 447–459.
- 26 Uo., 454.
- 27 *Dekonstruáljuk a Halotti Beszédet*, Új Írás, 1987, 6. sz., 65–85. – *Négy utolsó verssor*, It 1993, 152–213. – *Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben*, It 1993, 704–760. – *A leglaposabb epifánia, avagy Arany-versek máslléte*, Orpheus, 1993, 4. sz., 204–220. – *Lírikus rejtezkedés (Arany-líra máslléte)*, Literatura, 1994, 44–72.
- 28 PETŐFI S. János, *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet–Szemiotikai textológia)*, Szeged, Gold Press, 1991, 21. – Az önzáró típusról I. SZILI József, *A szövegszimmetria topológiája avagy önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a 19. századi magyar lírában*. ItK, 1994, 610–638.
- 29 CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei. Az európai avantgarde mozgalomban*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 84.
- 30 SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény – József Attila élete és pályája 1923–1927*, Bp., Akadémiai, 1977, 184.
- 31 *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1966, 878.
- 32 Uo., 446.
- 33 BORI Imre, *A szecessziótól a dadaig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Újvidék, Forum, 1969, 132.
- 34 Uo., 134.
- 35 Uo., 136.
- 36 Uo., 134.
- 37 Uo., 136.
- 38 Uo.

„iramló fényt a tengeren”
(Menekülés- és teremtmésmítosz József Attila lírájában)

A huszadik századi költő egyik lehetséges menekülésmítosza a csönd, a hallgatás világa: a csönd állapotában a költő nyelven túli nyelven tud megszólalni; a Pilinszky János megfogalmazta néma beszéd el nem érhető, de megkísérélhető elvének érvényesülése kegyelmi állapot, s mint ilyen, a teremtés lehetősége. Ezt példázza kitűnően József Attila egy különös verse, melynek címe nem a megszokott helyen, a szöveg fölött, hanem a szövegben található:

Íme, itt a költeményem,
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és Kora”.

Különösen a második sor az, amely a költői nyelvet új helyzetbe hozza; benne a nyelvi jelsor önmagát jelöli. Íme, a kegyelmi állapot, a teljes jelazonosság állapota: a teremtés lehetősége és kényszere. S a költő nem is tesz mást, mint teremt: önnönmagát, viszonyait s a köré létfeltételéül szükséges teljes univerzumot: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad – / mindenség a semmiségbe, / mint fordítva, bennem épp e / gondolat.” Ez a vers az utolsó, melyet nyomtatásban még látott a költő, nem sokkal halála előtt.

Fölmerülhet a kérdés, vajon a teremtés motívuma maga mennyire foglalkoztatta a költőt? A kérdésre úgy adhatnánk választ, ha nyomon követnénk az őselem-szimbolika törvényei szerint építkező verseket, illetve a négy őselem: a föld, a levegő, a víz és a tűz motívumát, illetve archetípusát,¹ ezek ugyanis föl-fölcsillannak már a legkorábbi versekben is, s végigkísérik az egész életművet; mégis választunk közülük, mégpedig a víz, pontosabban a tenger képét-képzetét, annál is inkább, mert a korai művek e vonatkozásban is Adyt követik, aki pedig ebben is az első jellegzetesen modern magyar költő.

A modernség rehabilitálta ugyanis a romantikának, a lázongások irodalmának e legkedvesebb kísérő, táji motívumát: a tengernek a képét. Ott zúgott

a tenger már a Sturm und Drang Goethéjének költészetében, ott Byron verseiben; elkísérte magányos útján Coleridge „vén tengerészét” s Shelley Alastorát, ott hánykolódott Heine, Lermontov, Poe költeményeiben, feltűnt Wagner „bolygó hollandijának” homályló dallamában, s mintegy új életre kelt, uralkodó lett a modernség új arcú romantikájában. A tenger volt a főhős Baudelaire pusztulást s újat együtt vállaló, merész, céltalan utazásaiban, végtelenjét idézték Nietzsche más partok után vágyódó Kolumbus-dalai, s Lautreamont szédült, örült víziói. Távoli nagy vizek hívását hallotta Henri de Régnier és Tristan Corbière, „az óceán bohémja”, s mint mindennek a betetőzője, megjelent Rimbaud úrbe táncoló „részeg hajója”.² S feltűnt – mint Király István írja – „a végtelen vizek hagyományos, szép szimbóluma rögtön az induláskor Ady Endre lírájában is. Már az első igazi Ady-kötet verseiben, az *Új versekben* ott kéklott a tenger. S a pálya végéig, »az utolsó hajókig« hallatszott zúgása. Paradox módon – s épp ezért jellemzőn – uralkodó lett egy tengerek nélküli ország lírikusánál a tenger motívuma. ...a lényeg mindvégig azonos maradt: a teljes életnek, a végtelennek vágyát, félelmét, veszélyét – a nagy kihívást hozta ez a zárt, emberi világba.” Király szerint nem – illetve elsősorban nem – irodalmi reminiscenciaként került Adyhoz a tenger motívuma: 1904 őszén, Nizzában járva, két hónapon át szinte együtt élt vele: néhány héten át a Léda-szerelemmel s Baudelaire-rel, a végtelen vágyak kemény, tiszta költőjével, s az ő versei – *A fároszok, Az ember és a tenger, Moesta et errabunda* – hatására is kísértette a Messze igézete. „A korlátok közé kényszerült élet – jelképesen mintegy – vágyón a parton állt, s figyelt a habok hívó zúgására. »Tengerpart, alkony, kis hotelszoba« volt a »daloló vad tengert« hallgató, magányos vágynak az elrendelt díszlete. »Pálmás parton« tűnt fel a bámuló nézők előtt a tenger »vörös szárnyú, nagy, vízi szekere«. »Sötét vizek partján« kellett birkóznia. Partra kényszerülten élt a magyar ugar fáradt száműzöttje, s azt a percet idézte, várta, mikor újból, bátran nekivághat majd az ismeretlennek, s előtörhet »nagy szűzi vizekre«, »boldog nagy vizekre«, mikor ha holtan is, de tengerre vágtathat vele a komor »vörös bárka«. »Más ég alatt szűz hajnalokon, lármás habokon« akart élni, a »szent nagy Óceánba« kívánt befutni az avantgarde lélek csilapíthatatlan nyugtalansága.”³ (Az idézett versek: *Egyedül a tengerrel, Vörös szekér a tengeren, Sötét vizek partján, Várnak reánk Délen, Harc a nagyúrral, Új vizeken járok, Rettegek az élettől, Teremtés a tengeren, Így szólna a szám, Értől az Óceánig.*)

A fiatal József Attila Adyt követi nemcsak a motívumkezelésben, de helyenként még a megfogalmazásmódban, a pátoszt sem nélkülöző magatartásban is: „szép szűzi tó” képe jelenik meg az *Ezerfárosznyi végzetben*, az

Útrahívásban pedig egyszerre érezzük meg Rimbaud, Baudelaire s Ady vágyainak újrafogalmazódását:

Libbenő, lágy árnyad az ár locsolja –
csolnakom ring, szállna az útra máris!
Ó, hiszen vár engem a messzi szépség
szűz kikötője!

Ezekben a korai versekben „Harsog a *tenger*, árad a *tenger*” (*Végtelen óta*), „Rengő csoda a *Tenger!*” (*Tengerhez*), még a Csend is „Riasztó, mint a föl-morajló *tenger*”. Hatalmas kamaszenergia, lelkesedés munkál e sorokban, s követelő kérdéseiben: „Hát hol az a *tenger*, amelyik / Ily kedvvel ringatna gyönyörű hajót”? (*Tüntetés*), még ha megszólalnak közhelyes utánérzések is: „Lelked ... Ringatózik mély *tenger* ölében” (*Hozzá!*). Adyra mutat vissza, ahogy várja a lélek, „hátha *partot* ér” (*Lélekszirten*), vagy ahogy a biztonság féltését: „S elsüllyedünk, ha nincsen *partunk*” (*Szép lobogóval, vagy anélkül*), a biztonság utáni vágyat megfogalmazza: „S de furcsa állat a magános ember, / Szeretne látni büszke *partokat*” (*A gyerekszemű élet-tavon*).

Igazi egyéni mozzanatok azok a versek mutatnak, amelyekben bibliaira, zsoltárosra fordul a hangja: „S megcsöndesülnek mind az Óceánok ... Az én számról friss források fakadnak” (*Tanítások*), „Hát gondoljatok a hárfaszemű fiatalokra, szegények / Nincs, aki friss, tiszta vízzel borulna rá ártatlan életükre” (*Én dobtam*). Ekkor már – 1926-tól – a primitív teremtményszok szemléletének megfelelően, egyértelműen női princípiumként jelenik meg a víz, mint a *Szeretők lázadásában* is:

S a víz a sok vad ajándéktól
kijön értük, előnti őket,
hanem hiába zúg, zúgása
erősíti az éneklőket.

A lányok dalát: *Tenger vagyunk*,
keserű só vagytok ti bennünk, –
a fiúk dalát: *Partok vagyunk*,
keserű tenger vagytok bennünk. –

S a víz habzó, kibomlott kontyán
ragyogó holtakat ringat csengve,
és háborogván emlékezik
az elcsöndesült szerelemre.

Hasonló megoldással találkozunk másutt is: „De én nem vagyok fáradt, kedvesem – / Csak a *tenger* jött el a küszöbömig.” (*Csak a tenger jött el*) Szinte csak variációnak látszik a *Négyen ugrottunk a vízbe*, amelyben szintén a víz és a föld kap hangsúlyos szerepet, mindkettő mint női princípium: „Négyen ugrottunk vízbe. A habok / Szívünkben zúgnak, zubognak, fehér / Tarajuk lobog, mint kigyulladt zászlók. [...] Az áldott anyaföldet más ki vinné / Friss karjaiban, testében, szívében, / ilyen erőt-foganó, tiszta nászba?” József Attila világképében ezé, a víz–föld elempárosé a prioritás, mégpedig úgy, hogy a földet inkább a halál képzetköréhez, a vizet pedig a születéshez, termékenységhöz, szexualitáshoz társítja a költő.

Emlékezzünk csak, hogyan történik az ég és a föld, a víz és a föld isteni elválasztása, a teremtés: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala és setétség vala a mélység színén és az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett. És monda Isten: Legyen világosság: és lőn világosság. És látá Isten, hogy jó a világosság; és elválasztá Isten a világosságot a setétségtől. És nevezé Isten a világosságot nappalnak és a setétséget nevezé éjszakának: és lőn este és lőn reggel: első nap. És monda Isten: Legyen mennyezet a víz között, amely elválassza a vizeket a vizektől. Teremté tehát Isten a mennyezetet és elválasztá a mennyezet alatt való vizeket, a mennyezet felett való vizektől. És úgy lőn. És nevezé Isten a mennyezetet égnek: és lőn este és lőn reggel, második nap. És monda Isten: Gyűljenek egybe az ég alatt való vizek egy helyre, hogy tessék meg a száraz. És úgy lőn. És nevezé Isten a szárazat földnek; az egybegyűlt vizeket pedig tengernek nevezé. És látá Isten, hogy jó.”⁴ A József Attila-i értelmezés is hasonló, de az elválasztás-elválasztódás jelképezheti a gyermeknek az anyatestből való kiszakadását is, ezért van, hogy a föld úgy vágyik vissza a vízbe, mint férfi az asszonyölbe, ez a magyarázata a korai versek felfokozott, kérkedő – többnyire a világteremtés ürügyén megnyilvánuló – szexualitásának, falikus szimbólumok gyakori szerepeltetésének (kalapács, gerely, torony, páncélvonal, hal, szomorúfűz); igen gyakori kép a vízbe (tóba, folyóba, patakba, tengerbe) hulló tárgy vagy élőlény (kő, meteor, madár). Az idevonatkozó legjellemzőbb darabokat is ekkor írja (*Kovács, A csapat, Hivogató*). A világteremtés első, extenzív szakaszának művei ezek, közülük programversnek *A világ megteremtése*, *A Kozmosz éneke* című szonettkoszorú és a *Medáliák* tekinthető, ezekben a költő mintegy előadja a maga szabályos teremtéstörténetét, mégpedig úgy, hogy e művei már megelőlegezik az érett korszakot, szoros szálakkal kötődnek a késői költeményekhez: „Külön világot alkotok magam. / Mert mint baktériumnak csepp is *tenger*, / Idegen, messzi bolygó minden ember, / Kinek csak álma, vágya, gondja van.” (*A Kozmosz éneke*)

Van olyan korai verse is, melyben keserű-groteszk iróniával utal menny és pokol kettősségére is: „Pokolbeli gonosz tenger vonagló agyunk / S világtalan angyalaink mi magunk vagyunk.” (*Minden rendű emberi dolgokhoz*)

1927-ben született a baráthoz szóló vers, a *Két vázlat* második darabja, a *Németh Andor*:

Egy nagyon tiszta vízcseppet
dörgöljetek a szemire –
harminchat éve várja már
térden a kétpúpú teve.

Lidi, főzz neki húslevest,
rabbi, mondj neki kabbalát,
vegyetek békákat neki,
hogy legyen népe legalább.

Vad ágyúszóval vágatott
gyöngyház-korán a tenger át,
két fürtjén őrzi a leölt
halacskák szürke sóhaját.

A harmadik szakaszt Hankiss Elemér mint József Attila első, már tökéletesen megszerkesztett komplex képét vizsgálta. Értelmezése szerint a „gyöngyház-korán” metaforikus jelző azt mutatja, hogy a gyerekkor éppoly sebezhető, éppoly gyöngyösen fénylő, mint a kagyló, e jelzőtől függ egy újabb metafora, a „tenger”, mely úgy veszi körül, s úgy rejti magában a gyöngyházkagylót, mint az élet, a világ a növekvő gyermeket. Ez a tenger azonban ahelyett, hogy rejtette, óvta, táplálta volna a kagylót, „átvágatott” rajta, mégpedig ágyúszóval, a háborúra utalva, mely átdübörgött a vers hőséneke ifjúkorán, a szakasz-záró metatézis pedig a szürke mundéros, s a halálban szürkére sápadó katonák metaforája („halacskák szürke sóhaját”).⁵ Hankiss gondolatmenetét „igazolni” látszik Németh Andor nem sokkal a költő halála után született írása. „Mikor József Attilával megismerkedtem, mindketten végtelenül elhagyatottak voltunk. [...] Találkozásunk évében még mélységesen rám nehezedett a Fekete kolostorban töltött évek melankóliája. Az Atlanti-óceán partközeli szigetein egy középkori klostrom, majd egy III. Napóleon korabeli erődítmény magányában borongtam végig a világháborút, magamba süppedve és végképpen feladva magamat. Mindez hangosan kiabált magatartásomból és minek-jeimből.” Németh Andor szerint ezt summázzák szépséggé a költő sorai. „Nem tudtam beszélni – folytatja – soha

ezekről az évekről, ma sem tudok. Valami dermedt közömbösség fagyott rám, valami életuntság, amit érzéketlenségnek is lehet, ha tetszik, minősíteni. A gyöngyház vastag, áttörhetetlen kéregként rakódott a kedélyem köré. [...] Ezért vár ma is még, s nyilván hiába, a kétpúpú teve, bármily szolgálatkészen térdel is előttem... Ő vinne, bizonytalannal vinne. De valami visszatart attól, hogy elhelyezkedjem púpjai között... Talán ez is azért van, mert nem tudok sírni. Innen az első két sor, a mindennél fontosabb: *Egy nagyon tiszta vízcseppet dörgöljete a szemire.*" A teljes szöveget értelmezi, találkozásaik, barátságuk történetéből fejt föl a vers élményanyagát s végül így fejezi be írását: „Jó a vers? Nem tudom. Akár az, akár nem az, József Attila féltő barátságának meghatározó megnyilatkozása számomra. S ami az igazi titkokat illeti, nyilván azok az igazi titkok benne, amikre itt otrombán rávillantottam. A versekkel is úgy vagyunk, mint az álmokkal. Amiről én beszéltem, az még mindig csak a manifeszt tartalom. A mélység, a titok nem itt van, hanem egy réteggel mélyebben, ott, ahova még az emlékező elemzés kutató sugara sem tud lehatolni...”⁶

Hogy valóban a késői versek élményvilága felé mutatnak már e művek, arra szép bizonyíték egyik töredéke, mely így szól: „Örökkön háborog a tenger / örökkön zúgnak aombok / örökkön fájdalmas az ember / örökkön kicsik a dolgok.” Németh Andorhoz visszatér még versben a költő, s érdekes módon, mindkét esetben él a víz motívumával-képzetével; a feltehetően 1932-ben írt *Balladában* így: „Vizcsepp az ég, viszi a szél / Ajánlás: / Legalább N. A. sejtse meg / Ki izlelő nyelven beszél / E gorgonzola-versemet.” A másik vers József Attila „esztétikai testamentumának tekinthető nagy költeménye”, az *Ars poetica*:

Költő vagyok – mit érdekelne
engem a költészet maga?
Nem volna szép, ha égre kelne
az éji folyó csillaga.

Az idő lassan elszivárog,
nem lógok a mesék tején,
hörpintek valódi világot,
habzó éggel a tetején.

Szép a forrás – fürödni abban!
A nyugalom, a remegés
egymást öleli s kél a habban
kecsesen okos csevegés.

Ez a Németh Andornak ajánlott vers azonban már 1937 kora tavaszán íródott, akkor, amikor a költő immáron másként, de újfogalmazza teremtmisztét, a vers befejezése szerint hittet: „Én mondon: Még nem nagy az ember. / De képzeli, hát szertelen. / Kisérje két szülője szemmel: / a szellem és a szerelem!”

Mint látható, a teremtés, a tenger, a víz motívuma a korai és a késői költészetben releváns. Magyarázatot erre a következőkben látok: a Vágó Mártával történt megismerkedés idejétől kezdve fölerősödnek költészetének bensőségebb hangjai, a nagy archetipikus szimbólumok-képzetek – a jellegzetesen József Attila-i arányosság-igénynek megfelelően – emberi léptékűvé kicsinyülnek; e szemléleti változást úgy is felfoghatjuk, hogy a makrokozmosz megteremtésébe belefáradó lélek törvényszerűen fordul saját mikrokozmosza felé, mintegy „új bőrbe” bújik, költészetét inkább az apró lények, miniatűrök antropomorfizálása kezdi jellemezni. Logikus e szemléletváltás, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy korai korszakának világokat mozgató lírája óhatatlanul összekapcsolódott a kor divatos expresszív jellegű, biblikus, Walt Whitman-es, kassákos öblös szónokiasságával, de emberi érés eredménye is lehet a gesztus: a harsány, széles ecsetvonásokkal megrajzolt nagyléptékű vázlat után az intenzív világteremtésnek igyekszik szentelni figyelmét a költő, az volt fontos, hogy kozmikus távlatokból alászálló, „tárgyasulni” vágyó költészete megtalálja tárgyait.⁷

Csakhogt a teremtés szándéka szinte meghiúsulni látszik, a motívumok új, negatív értelmezést nyernek, az elemekkel mintha hirtelen történt volna valami. A legszembetűnőbb a levegő állapotának megváltozása a szél motívumában, mely mindig is fontos volt József Attilának, különösen az anyaversekben: „A szegényasszony rég halott már, / de fiát a szél el nem hagyja” (Április 11, 1925). Most sem hagyja el, de lelassul, elcsendesedik, csupán leng, hull, remeg, ing, száll, hömpölyög, lengedez. A nyugtalan szél mindig is az izgága, mindenhová befurakodó értelem metaforája volt József Attilánál, ha lelassul, azért teszi, hogy átadja helyét a kontemplációnak, a nyugodt és bölcs szemlélődésnek, a számadásnak, a mérésnek és megmértetésnek (Holt vidék, Külvárosi éj, Téli éjszaka, Elégia). De, mit is tesz a szél? Az ól aytáját babrálja (Holt vidék), tovaringatja a zümmögő időt (Határ), kóbor kutyaként jár (Külvárosi éj), lebeg lebontva (Ritkás erdő alatt), de a legkülönösebb metafora mégis ez: „Csontos öreg nő ez a szél”; tétova, tűnődő, kiszolgáltatott és aszexuális. A vers, melyben olvasható, a Németh Andornak szóló Ballada szomszédságában született Sárga füvek. Emlékezzünk csak ismét a teremtésre, mégpedig a harmadik napra: „Azután monda Isten: Hajtson a föld gyenge füvet, maghozó füvet, gyümölcsfát, amely gyümölcsöt hozzon

az ő neme szerint, amelyben legyen néki magva e földön. És úgy lőn. Hajta tehát a föld gyenge füvet, maghozó füvet az ő neme szerint és gyümölcstermő fát, amelynek gyümölcsében mag van az ő neme szerint. És látá Isten, hogy jó. És lőn este és lőn reggel, harmadik nap.” Ugyanez a „gyenge fű” így formálódik meg a József Attila-versben:

Sárga füvek a homokon
 Csontos öreg nő ez a szél
 A tócsa ideges barom
 A tenger nyugodt, elbeszél

 Dúdolom halk leltáromat
 Hazám az eladott kabát
 Buckákra omlott alkonyat
 Nincs szívem folytatni tovább

 Csillan a nyüzsögő idő
 Koralszirtje, a holt világ
 A nyirfa, a bérház, a nő
 Az áramló kék égen át

Az első szakasz változatának látszik csak a következő is: „Sárga füvek a homokon, a dél / szikrázik, / elült, lefolyt a tors között a szél, / a tócsa bőre ráng idegesen.”

Lássuk tehát, mi történik a vízzel! Hogy jéggé, hóvá lesz, önmagában még nem furcsa, de az már meglepő, hogy tiszta vizet feltűnően keveset találunk: homokkal, porral keveredik, tócsákba gyűlik, nyirkosítja a falakat, lucskosítja a szalmát, gödör fenekén áll (*Határ, Külvárosi éj, Reménytelenül, A város peremén, Eszmélet, Nyári délután*), vagy „nyeli” a szél „nagy, lógó nyelvével”. Az ekkor írt töredékekben is „a tó jegét kásás hó fedi”, sőt összekapcsolódik a költő halálképzetével is: „Kásásodik a víz, kialakul a jég / és bűneim halállá állnak össze.” Teremtés helyett ebben az időszakban „Töredeznek a világ pántjai”, s nincs reggel és este: „Az ágakról, mint fátyol, lóg a szél, / szürkület.”, „A csipogó árnyakból fiókáit / összegyűjti a szürkület.” Hideg, fagyos világ vesz körül bennünket, a teljes univerzum e képzetekkel terhes:

Idegeim elmeritem,
 mint a hálót,
 hust fogni s a nehéz vizen
 könnyű álmot.
 [...]

Kiterített fagyos háló
az ég, ragyog –
jeges bogai szikrázón
a csillagok.

(Háló)

A víz azonban nemcsak a földdel elegyedhet, hanem a levegővel is: jellemző formái a köd, a pára, a gőz. A köd is egyik fő motívuma az életműnek, kapcsolatba hozható a csönddel (*Ködből, csöndből*) és a semmivel (*Óda*), egyébként pedig tekinthetjük az ősvíz vagy magzatvíz emlékének; az anyasággal való kapcsolata nyilvánvaló: a képzettársítások közt szerepel az anyatej is („a köd szoptatós melle buggyan” [*Ritkás erdő alatt*]; „csüggedten várják a fák a sebes, apadt mellű ködöt” [*Fák*]). A pára, a felhő általában, mint elpárolgott víz, a szublimált vagy szublimálandó ösztönöket jelenti, hasonló értelemben jelenik meg a gőz (*Eszmélet*), ám hangulata természetszerűleg fülfedtebb. A negyedik őselem, a tűz is hasonló „metamorfózison” megy keresztül: immár kiégett tűznek látszik, többnyire korom, füst formájában. *A város peremén* valósággal tobzódik e képzetekben: „Ily kormos, nagy szívet / az látott, hallott, ki napot látott / füstjében fulladni meg”, „puha szárnyakon száll a korom”; még a sursum corda liturgiai fordulata is őrizi a motívumot: „Föl a szívvél, / füstölögjön odafönt!” A *Külvárosi éj*ben és az *Elégiában* is találunk példát: „Szegények éje! Légy szemem, / füstölögj itt a szívemen!”, „Mint ólmos ég alatt, lecsapódva, telten, / füst száll szomorú táj felett”.

Egyetlen vers van, mely szinte minden vonatkozásban „kilóg a sorból”, s ez az *Óda*, mely feleselni próbál a kiégett világgal: „Szeretlek [...], mint lángot a lélek, test a nyugalmat.” A tűz, a láng a lélek egyik állapota, a másik pedig – mint a *Falu* mutatja – a füst, a szállongó korom: „...Lámpát gyújtanak az asszonyok. / És erőlködve, rángva, / égbe röppenne, mint elnyomott / lélek, a lángja. / El is lobban mind...” Az *Óda* kivételnek számít a teremtés szempontjából is, sugallva, hogy csak az örökkévalóság szempontjából ítélfelhető meg minden a szerelem pillanatában: „Hullámozó dombok emelkednek, / csillagképek rezegnek benned, / tavak mozdulnak, munkálnak gyárok, sűrög millió élő állat”, hogy a vers végén a szerelem szeretetté csendesülhessen a *Mellékdal* „Csobog a langyos víz, fürödj meg!” felszólításában.

A késői versekben újra fölerősödik az újrateremtődés szándéka, ezt mutatja az „új világ” motívumának megjelenése is. E korszak idevonatkozó

programversének mondható a [*Zöld napsütés hintált...*], mely visszamutat a korai *Medáliákra* és *A világ teremtésére*:

Zöld napsütés hintált a tenger lágy, habos vizén,
meztelenül, vigan, nagy messzi beúsztam biz én,
a fényes ég, a csipke víz pólyája testemen,
bölcsőben fekvé ringtam ott, behunyva két szemem.

Én nem tudom, hogyan, mi volt. A locska őselem,
a víz kihült és nagy hideg zuhant rám hirtelen.
Szivemből rémület szökkelt, mint bokorból a vad,
kiáltottam vón s keserűn szájon vágott a hab.

A hátam mögött szüntelen valami ordított.
Iszonyúbb volt, mint óriási tarajos gyíkok
csordája, az a tenger ott s én küzdöttem vele,
elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete.

Usztam vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott,
hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott.

A vers keletkezési idejéről, körülményeiről nem tudunk bizonyosat, azonban a korábbi feltételezésekkel⁸ szemben úgy vélem, még a gyermekkorinál is korábbi időszakot idéz meg s nem más, mint a lehetetlen megfogalmazása; egy olyan állapot leírása, melyről az akkor még csupán ösztönlényként élő ember nem tud semmit, ez – még a születés pillanatát is megelőző, az anyaméhbeli állapot.⁹

Nem e versben formálja meg először a költő e vágyát: újraélni a létezés harmóniájának naivan tiszta élményét, ezt tette már a *Medáliákban* is: „Elefánt voltam, jámbor és szegény, / hűvös és bölcs vizeket ittam én, / a dombon álltam s ormányommal ott / megsímogattam a holdat, a napot, / és fölnyujtottam ajkukhoz a fát, – / a zöld cincért, a kígyót, a kovát, – / Most lelkem: ember – mennyem odavan, / szörnyű fülekkel legyezem magam –.” Itt is a születés előtti lét s maga a születés, illetve a mágikus és természeti elemek felsorakoztatásával a teremtés fogalmazódik meg. A nappal és holddal megjelenített zárt univerzum birtoklása olyanfajta kozmikus-ságot jelent, mely a születés által véglegesen elvész, „mennyem odavan”, ahogy a költő mondja. De a *Medáliák* mellett ezt fogalmazza meg a költő a *Vallomás* első tételében is: „Körülnézek, – benne vagyok a világban, mint

egy mérhetetlen szeretetben. Mellem dagad, úgy érzem, semmi dolgom. Torkomból a görcs alászáll, s ha ez az állapot tarthatna, bizonyára föloszlana egész testemben, epikusan, képben objektiválva ezt az érzést: gyermek vagyok az anyatestben.” – Igen, gyermek az anyatestben, ez József Attila a vers első szakaszában is; visszatér a költő az ősharmóniához, s egyes szám első személyben fogalmazza meg az ember első ösztönös létélményét, gyánútlanágát, otthonosságérzését az őt körülvevő „világban”. Személyessé, nem pusztán ösztönösen átéltté akarja váltani a „felidézett” pillanatok, erre utal az is, hogy az eredeti „Zöld napsütés játszott a tenger lágy, habos vizén” sor igéjét átírja a sort személyesebbé, rá közvetlenebbül vonatkozó tárgyias igével: „hintált”. A verset kezdő jelzős szerkezet – „zöld napsütés” – is szinte álomszerűnek, irracionálisnak mutatja az örökkévalónak tűnő pillanatok. Álomszerű ez az állapot, „idilli”, ember és környezetének olyan szerves összekapcsolódása, eggyéolvadása, mint amelyet *A szocializmus állásáról* sorai sugalltak: „Fák közt, / virág közt / ülök egy padon. / Kotyogok mint elhagyott csolnak, / sok lágy levegő locsolgat – / a szabadság nagy csendjét hallgatom. / S valami furcsa módon / nyitott szemmel érzem, / hogy testként folytatódok / a külső világban – / nem a fűben, a fákban, / hanem az egészben.” A [*Zöld napsütés hintált...*] első versszakából is hasonló biztonságérzet, derű, nyugalom árad, a „lírai hősnek” és környezetének – a teljességet, a világ egészét jelentő anyaméhnek – a meghitt kapcsolata sugárzik, a bibliai teremtésnek az a harmóniája ez, amellyel az *Eszmélet* első tételében is találkozhatunk: „Földtől eloldja az eget / a hajnal s tiszta, lágy szavára / a bogarak, a gyerekek / kipörögnek a napvilágra; / a levegőben semmi pára, / a csilló könnyűség lebeg! / Az éjjel rászálltak a fákra, / mint kis lepkék, a levelek.” Azonos jelzője is van a három versnek: „sok lágy levegő locsolgat” – írja az *Alkalmi vers*, a hajnal „tiszta, lágy szavára” utal az *Eszmélet*, „a tenger lágy, habos vizéről” szól a [*Zöld napsütés hintált...*]. A jellegzetes jelző már önmagában is a jóság, naivitás, melegség, otthonosság, bizalom jelentését hordozza.¹⁰ Hogy többről van szó, hogy az ősharmónia, a „teljes harmónia” itt egyúttal az anyaméh biztonságát is jelenti a még meg nem született gyermek számára, hogy az ösztönös létérzékelés naiv örömét a felnőtt a magzatba vetíti vissza, azt bizonyítják a határozók: „meztelenül, vigan”, de jelzik ezt a versszakzáró metafora elemei, a „pólya”, a „bölcső” s a „ringtam” anyaidéző jelentéstartománya és a szövegmodosítások is. A harmadik–negyedik sor eredetileg fordított sorrendben s így szólt: „hanyatt feküdve ringtam ott, behunyva két szemem, / a fényes ég, a csipke víz ru” – s itt azonnal átjavította a költő a szakasz utolsó szavát, mely eredetileg bizonyára „ruhája” lett volna, s így írta végül: „pólyája”. A „hanyatt feküd-

ve” szerkezetet is a gyermeket közvetlenebbül idéző kifejezésre cserélte: „bölcsőben fekve”.

A második szakasz hirtelen jelentőset fordít a versen, az élére került személyes névmás megtorpanója, a tagadószó s a hozzákapcsolódó ige („nem tudom”) megmerevíti, az egymás mellé helyezett kérdőszók („hogyan, mi”) pedig már valami új, az eddigiektől eltérő érzelmi tartomány felé viszik a verset; a döbbenet, melyet a harmónia és derű hirtelen megszűnése okoz, a formában is észlelhető: míg a lágy, puha dallamú első szakasz egyetlen hosszú mondat, addig a második szakasz három, a harmadik szakasz pedig két mondatból áll. A második versszak élén álló mondat nincs még egy verssornyi sem, s a verssor második fele is egy negatív értéket hordozó jelzőből („locska”) s az előző szakaszra visszautaló főnévből („őselem”) áll.

Óriási a különbség a két szakasz közt. Az első szakasz visszautalni látszott a *Vallomás* első tételére, a következő két szakasz pedig a próza második tételére alludál: „Gyermek vagyok az anyatestben? A kérdés maga visszahozza a hisztérikus görcsöt a torkomba. Szó sincs róla, hogy magzat volnék! Magzat, melyet a világ visel? A világ nem végzi el helyettem az anyagcserét! Idegen tárgyak kellene, hogy élhessek, meg kell telnem és ki kell ürülnöm, hogy ismét megtelhessek a kiürülés végett. Amily magától értetődő élet és boldogság volna az élet az 1. [tétel] szerint, olyan értelmetlenség és boldogtalanság az élet így.” De honnan e hisztérikus görcs, e rettenet („rémület szökellt”), hiszen még mindig ugyanazon a létszínten mozog a vers? Az első szakasz pozitív elemei azonban negatívvá válnak, a „lágy, habos víz” itt „locska őselem” lesz, s egy hideggé vált világ veszi körül a lírai hőst („a víz kihűlt és nagy hideg zuhant rám hirtelen”), a változás gyorsaságát, a magzattal szembeni kíméletlenségét mutatja a kívülről jövő mozgást érzékeltető ige, a hideg jelentését pedig még fokozza is a jelzője s végül a határozó is zaklatottá teszi a szakaszt, a harmadik–negyedik sor pedig a körülmények hirtelen megváltozásával szembeni tehetetlenséget, kiszolgáltatottságot és a harmónia elvesztésével járó fájdalmat panaszolja. A születés előtti lét utolsó pillanatát érzékelteti az utolsó sor archaizáló igei szerkezete, a „kiáltottam vón”, a „locska őselem” pedig a magzatvíz, kihűlése a harmónia megszűnte, azaz a szülés–születés megkezdődése; az első versszak harmóniájával, végtelenség-érzetével szemben a második a bizonyosság, a valóra ébredés megsejtése. Érdekes, hogy a *Medáliák* második szakaszában is a kéziraton a „most lelkem: ember – mennyem odavan” helyén ez állt: „a csillag rámsuhan”; ez az elháríthatatlan katasztrófa képzetét kelti, az élet szinte rámsuhan az emberre, ez jelentheti a születéssel járó megrázkódtatást s a tragikus létet is.¹¹

A harmadik szakasz pedig a magzat első igazi nagy félelme – magától az élettől, mely mint halál jelenik meg érzékei, ösztöne számára, szemben azzal a harmóniával, nyugalommal, melyben eddig „élt”, melyet eddig életként érzékelt, „értelmezett”, a szülés-születés páros küzdelmének vagyunk itt is tanúi, mint a *Nagyon fáj* soraiban: „A csecsemő is szenved, ha szül a nő. / Páros kint enyhíthet alázat.” A rettenet tovább fokozódik, mint a „szüntelen” határozó mutatja, állandósul, a lírai hős tehetetlenül szenved el a vele történeteket, először csak a harmadik sorban védekezik a magzat a tengerrel szemben, mely szinte szörnyként, „mint óriási tarajos gyíkok csordája” jelenik meg számára. A védekezés mozzanata érzékelhető a két utolsó sorban is („én küzdöttem vele, / elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete”): a haláltól való félelem segíti az élethez a magzatot. Ez ugyanaz a mozzanat, mely a felnőttnek a felismerés pillanatát jelenti, mint a *Modern szonett*ben: „Életben tart a halálfélelem. / (E nehéz percben ismerek magamra.)” Ezek az első ösztönös „eszmélés” percei.

A vers utolsó két sora pedig a folyamat végét, a megszületés pillanatát sugallja a magzat „nézőpontjából”:

Usztam, vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott,
hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott.

A küzdelem folytatódik, de hiábavaló, hogy végül a megújuló szenvedések árán a természet, a „törvény” győzedelmeskedjék, s megszülessék, világra jöjjön a magzat: egy zárt, harmonikus, derűs világból egy tág, ismeretlen világba kerül, ezt érezteti már maga az utolsó ige, de még inkább a hozzákapcsolódó igekötő irányultsága („kidobott”).

A tenger és a part motívuma az ez idő tájt írt versekben gyakran szerepel, s a fentebb értelmezetthez hasonló jelentésben. A *Csak most* című versben az új világba tartó költő így ír: „Elenyésztek a régi partok, / nem ödöngök zajuk-bajukban: / az emberarcok mélyiről / új értelem szegélye bukkan.” A születés-teremtés képzetköréhez kapcsolódik a motívum az *Aki szeretni gyáva* vagy utolsó két sorában is: „Egykor egy sejt a tengerben kikelt, / hadd jusson el már örökös öledhez!” Az *Elmaradt ölelés miatt* panaszos szentenciájában és hiánytudatában is ezzel a képzzel találkozunk: „De mélyben, egyben él, aki szeret. [...] s nem is uszhattam a sodorral szembe / kedves öledben!... Hol volt az öled?...” Az egész, a teljesség megfogalmazásához hívja segítségül a képzetet a *Már régesrég* című versben is:

Már régesrég rájöttem én,
kétéltű vagyok, mint a béka.
A zúgó egek fenekén
lapulok most, e költemény
szorongó lelkem buboréka.
[...]
Mint a halak s az istenek
tengerben és egekben élek.

Tengerem ölelő karok
meleg homályú, lágy világa.
Egem az ésszel fölfogott
emberiség világossága.

S ott vannak e motívumok a *Flórának*, a *Bukj föl az árból* s a *Jelenet egy büntetőtörvényszéki tárgyalás irataiból* soraiban is, az utóbbinak van a legközvetlenebb motivikus kapcsolata a [*Zöld napsütés hintált...*] gondolatmenetével. A vádló szavaiból idézünk:

Mit vall be? amit mind tudunk már –
iramló fényt a *tengeren*,
de bűne íze (rengve lenn)
fogai s ínye között bujkál!
[...]
Arcátlan szenvedő! Nem átalsz
rettegni kínod örömét.
A tengerfenék gyönyörét.

Hogy a [*Zöld napsütés hintált...*] sorait egy tengerpati fürdésemlék felidézéseként értelmezték, abban éppen Németh Andor játszott nagy szerepet: 1938-ban, amikor közölte, címet adott neki: *Tengeri fürdő*, de bizonyára zavarta, hogy nem kerek, nem lezárt írásmű, hogy negyedik szakasza csonka, ezért az utolsó két sor híján közölte, hasonlóan járt el, azaz töredéknek tekintette Bálint György, Kardos László, B. Szabó György is.¹²

Az utolsó, csonka versszak nélkül esetleg jobban elképzelhető, hogy egy tengeri fürdés emléket olvassuk, a vershez azonban szervesen hozzátartozik e két sor, s ezzel együtt sem töredék, „csonkasága” ellenére sem az; nem töredék, hanem „nyitott vers”: a hiányzó két sor jelentése éppen hiányában fogható meg. Az utolsó két sor s az utolsó szó, a „kidobott” a megszületés

pillanatáról, az ezt követő két sornyi hiátus pedig a megkezdődött életről „tudósít”. A költő gondolkodása megfordít mindent: „képben objektiválja” az elképzelhetetlent, a magzat sejtéseit és reakcióit a születést megelőző stádiumban és a megszületés pillanatában, ugyanakkor elhallgat a költő, a „csöndbe tér” a vers a „magára ismerés” pillanatát követően, az elmondhatót – az életet – már föl sem villantva, csak sejtetve a két sornyi űrrrel. Ez a versvégi csönd a kimondott szónál is beszédesebb, a kimondhatónál is mélyebb pesszimizmusról árulkodik.

Ugyanaz a keserű, önmardosó gúny olvasható ki e versből, mint amilyenek a 32 évvel ezelőtt kezdetű prózai írásában lehetünk tanúi: „32 évvel ezelőtt – a fegyintézet nyilvántartó könyvei szerint pontosan, 1905. április 11-én este 9 órakor – lázadás, kémkedés, rám bízott titkok elárulása, szemérem sértés, közveszélyes munkakerülés, állandó botrányokozás, beteges hazudozás miatt örökös dologházi fenyítésre ítélték, kilenc hónapig tartó vizsgálati fogság után, elutasítva kegyelmi kérvényemet, átutaltak a javíthatatlan bűnözők világába. A nyomozás eredménytelenségét a hatósági közegek kínvallatási adataival palástolták s a kínvallatás, mondhatom, egy örök-kévalóságig tartott. Hiába hangoztattam ártatlanságomat, a bíróság a nyomozati jelentést s a kikényszerített beismerő vallomást fogadta el az ítélet alapjául...” A prózai önvallomás teljes szövegét idéztem, a szöveget záró három pont is ugyanazt a hiátust, az élet folyamatát hivatott keserű-groteszk módon jelezni, mint a vers zárószakaszának „csonkasága”. A tartalmi elemek, motívumok hasonlósága valószínűsíti, hogy születésnapját „ünnepelhette” velük a költő, mint a *Születésnapomra* című versével és a talán legszebb anyaversével, a középkori Mária-himnuszok¹³ közvetlen hatását mutató, a léten túli létre vonatkozó teremtést megszólaltató *Édesanyám, egyetlen drága* kezdetűvel:

Édesanyám, egyetlen drága,
te szűzesség kinyílt virága,
önnön fájdalom boldogsága.
Istent alkotok (szivem szenved),
hogy élhess, hogy teremtsen mennyet,
hogy jó legyenek s utánad menjek!

Hogy e kései versekben mennyire kozmikussá, transzcendenssé válik az anya képze, azt mindennél jobban megerősíti a tény, hogy 1936. január 9-én újraközi a költő *Mama* című versét; az újraközlésben nem is annyira az apróbb interpunkciós szövegeltérések a lényegesek, hanem az, hogy új

címet is ad korábbi versének a költő, s az új cím így hangzik: *Mennybemenetel*.¹⁴

Az esztendő végén a halálképzethez is társul a tenger képzete s meglepő módon, a hozzárendelt ige miatt a másik őselemhez, a földhöz válik hasonlatossá: „Eltöm a föld és elmorzsol a tenger: / azt mondják, hogy meghalok.” A Flóra-szerelem azonban kiszabadítja képzeleti szorításából s az „úri szemle” szépségének örülnek a versek, s még a bolygók kihűlése sem kelthet félelmet: „Mert a mindenség ráadás csak, / az élet mint az áradás csap / a halál partszegélyein / túl, örök, szívek mélyein / túl” (*Flórának*), „A megbántott Föld ha kihül, / ég Flóram és szívem szerelme.” Amikor visszavisszatérnek a harmincas évek elején megfogalmazott negatív képzetek, éppen a víz, az éltető nedvek hiányát észleli, ezzel csak a szerelem követelését tudja szembeállítani: „Száradok, törődöm, / korán előregszem. / A sivatag földön / álmatlanul fekszem. / [...] Ifjíts meg, bocsánat! / Flóra szép szerelme!” Hasonlóan formálódik meg egy ekkori töredéke is: „elapadt kedvem, elapadt nedvem, / elszáradt ág tüze lobog, / a gyűlölet, sívó szívemben”. A (*Szaggatlak, mint a fergeteg...*) is követelő és fogadkozó, szerelemvágyó és énféltő egyszerre: „Fölszív a vágy, mint patakot a hőség. / Mind mélyebbről bugyog e szerelem. / El nem apadnék, nehogy keserű könnyed / gyűljön tengerré szilaj öleden.”

S nem meglepő, hogy egyik utolsó töredékében, egy olyan versben is használja a vizsgált képzeteket, amely az alkotás mibenlétére, a teremtés lehetőségére, a költői mesterség relativizálható kényszerére utal, az ekkorra már megszokottá vált, jellegzetesen József Attila-i, a versből kikacsintó, az olvasóra cinkosan mosolygó iróniával:

Amikor verset ír az ember,
mindig más volna jó,
a szárazföld helyett a tenger,
kocsi helyett hajó.

Amikor verset ír az ember
nem írni volna jó

1 Egyértelműen elkülöníti egymástól a kettőt CS. GYÍMESI Éva: „a motívum egy-egy műalkotás vagy egész életmű ismétlődő, rendszerint szimbolikus értékű tematikai egységeit, [...] az arche-típus pedig az egész világirodalomra kiterjedő szimbolikus tematikai közhelyeket, a mítoszokban, hiedelmekben, vallásokban is kimutatható irodalom előtti jelképeket” jelöli. = CS. GY. É., *Teremtett világ*, 78.

- 2 Vö. KIRÁLY István, *Ady Endre*, Magvető, 1972, I. köt., 330–331.
- 3 Uo., 331–332.
- 4 Szent Biblia, ford. KÁROLYI Gáspár, Mózes első könyve. 1.1–10, Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodája Sajtóosztálya, 1966.
- 5 Vö. HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = H. E., *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, 1969, 13–15.
- 6 NÉMETH Andor, *Medáliák* = N. A., *A szélén behajtva*, Magvető, 1973, 299–300; vö. még SZABOLCSI Miklós, „Kemény a menny”. *József Attila élete és pályája. 1927–1930*, Akadémiai, 1992, 127–136; TVERDOTA György, *József Attila és Németh Andor*, Forrás, 1981, 4, 67–70; VÖRÖS Boldizsár, *József Attila: Németh Andor: „Elvarázsolt” portré és profán ima* = „A hetedik te magad légy!” *Újabb József Attila-versértelmezések*, szerk. SZABOLCSI Miklós, ELTE BTK, 1991, 49–71; írt a költő verset Németh Andorról 1932-ben (*Hová forduljon az ember...*) [eredetileg *Németh Andor* címen adta ki maga Németh Andor 1938-ban] címmel, ez KABDEBŐ Lóránt szerint „általánosabb érvényű változata a korábbi *Németh Andor* címűnek” = *Három versportré. Versek között*, 1980, 36.
- 7 Vö. SZÉLES Klára, „Minden szerzem óra”. *József Attila költői motívumrendszeréről*, Magvető, 1980, 17–23; a Vágó Márta-szerelemről és verseiről SZABOLCSI Miklós, i. m., 25–122.
- 8 JAÓM II, Akadémiai, 1955, 431; SZABOLCSI Miklós, *Fiatal életek indulója*, Akadémiai, 1963, 155; BÓKA László, *Arcképvázlatok és tanulmányok*, Szépirodalmi, 1962, 87–88; TÓTH Ferenc, *Abbázia vagy Volosca?*, Somogyi Könyvtári Műhely, 1980, 1–2, 1–7.
- 9 Részletes elemzését I. SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, 1988, 76–96.
- 10 A jelzői motívum részletes elemzése: uo., 45–76.
- 11 A *Medáliák* elemzését l. még TÖRÖK Gábor, *Költői rébuszok*, Magvető, 1974, 113–224; SZÉLES Klára, i. m., 146–172; MAJOROS Valéria, A „medáliák”-ról = *Költők és korunk*, OPI, 1983, 269–290; SZABOLCSI Miklós, i. m., 246–275.
- 12 Vö. *József Attila összes versei*, sajtó alá rend. NÉMETH Andor, Cserépfalvi, [1938]; *József Attila összes versei és műfordításai*, sajtó alá rend. BÁLINT György, Cserépfalvi, 1940; *József Attila összes verse*, sajtó alá rend. KARDOS László, Révai, 1950; *József Attila összes versei és műfordításai*, sajtó alá rend. B. SZABÓ György, „Testvériség-Egység” Könyvkiadó Vállalat, Novi Sad.
- 13 TARNÓC Márton írja: „Különösen a második sor: *te szüzesség kinyílt virága* árulkodik a Mária-himnuszokkal való rokonságról. Hogy éppen melyik himnuszra gondolhatott vagy emlékezhettek írás közben, megállapítani csaknem lehetetlen, de nem is igen szükséges, mert nem *egy* szöveg, hanem a régi magyar költészet egy műfajtípusának hatásáról van szó. Az RMKT XVII. századi sorozatának 7. kötetéből is szép számmal lehetne idézni hasonló sorokat: *szüzességnek szép virága; szép virága és világa szent szüzességnek* stb.” *A régi magyar költészet és József Attila* = „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”, ELTE, 1980, 69–70.
- 14 Vö. LÁNG József, *Adalékok három József Attila-vershez*, ItK, 1962, 476. A rövid adalék szerzője elmondja, hogy 1936 januárjában, februárjában és márciusában egy-egy József Attila-verset is közöl az Ünnepek című képes irodalmi folyóirat, köztük a *Mamát*.

A megértett disszonancia – A József Attila-versek ambivalenciája és kohéziója –

„A disz[szonancia] tulajdonképpen probléma. Probléma nélkül annak megoldása nincs, tehát konsz[onancia] sincs... Csak disszonancia által lehetséges alkotás. A konsz[onancia] nem egyéb megértett disszonanciánál” – írja József Attila Bartók-tanulmányvázlatában.

Ezekbe a sorokba József Attila a maga költészetének problémavilágát is belevetítette. Versei nem a motívumok egyszerű egymás mellé sorakoztatására épülnek: egymásnak ellentmondó, egymással ütköztetett képei első pillantásra kuszának tűnő szövevényéből bontakozik ki egymáshoz kapcsolt-ságuk, determináltságuk, a kaotikusan örvénylő, diszharmonikus elemekből azokat harmóniává ötvöző szándék.

Ha az ismétlődéseket, egybecsengéseket, s mindazt, amit „költői eszközök” címszó alatt tárgyal a leíró stilisztika, egyszerűen „zeneinek” nevezzük, óhatatlanul degradáljuk az irodalmat, a költészetet: a zenéhez mint egyfajta abszolútumhoz viszonyítjuk. A zene és a költészet hasonlatosságából indulunk ki, figyelmen kívül hagyva lényegi különbségeiket. A konszonancia – két (vagy több) szólam egyidejű egybecsengése a zenében. Az irodalomban ilyen formában nincs, nem lehetséges ez az egyidejűség (elég, ha a kánonokra gondolunk: két, egymás után belépő, s egyszerre felhangzó szólam zenei egybecsengését érzékelhetően zavarja a két különböző szöveg szimultán egymásra vetítése): a „szólamokat”, motívumokat egymásutániságukban érzékeljük. Mégis a szimultán zenei egybecsengésre emlékeztet az a József Attilára különösen jellemző, tömörítő képalkotási mód, melyet – nem biztos, hogy a legszerencsésebb terminus alkalmazásával, de kétségkívül találóan – Hankiss Elemér komplex képnek nevez.

Fordulatról, hirtelen váltásról nemigen szólhatunk József Attila költészetében: kései versei világának fokozatos alakulásáról annál inkább. A folyamat, mely a két utolsó esztendő termésében csúcsosodik, 1934-ben megélt belső válságával mélyül el igazán. (Erről részletesebben „*Űr a lelkem*” – *A kései József Attila* című könyvemben írtam.) Ekkor kerül az előtérbe a mama fölidézett alakja is: ekkor tér át az addig következetesen és kizárólagosan használt, erős távolítást is kifejező *anya* szóról a *Mamában* és azt követően újra és újra fölzengő, fölzokogó, gyerekkori emlékeit közvetlenebbül idéző

mamára. Hibáznánk, ha egyértelműen az ún. „anyaversekre” koncentrálnánk: a tematikus bontással József Attila csaknem valamennyi kései versében megnyilvánuló egységes, a világot mint olyant egyszerre, szándékát tekintve egészében felvillantó képalkotását kérdőjeleznénk meg.

Verseiben sokasodnak az egzisztenciális, lételméleti problémák: ezek egyik lényegi eredője az anya korai elvesztése, óhatatlanul és következetesen ötvöződve a halál partszegélyeinek, a fenyegető homálynak bejárásával, felmérésével. Nem filozófiáját kutatjuk, s nem pszichés státuszát rekonstruáljuk, valamely kutatási módszernek alárendelve költészetét: filozófiai és lelki motiváltsága verseiből, egymással nem látványosan, de igen szorosan összefüggő képeiből mindenképpen kiviláglik.

„Az ember abban különbözik az állattól, hogy magában hordja a semmit” – olvasható egy kései József Attila-verstörödek kéziratának margóján az egzisztencialista, már-már heideggeri ihletésű mondat. („Ismerte-e vagy sem Nietzsche és Heidegger eszméit – írja Németh G. Béla –, közömbös. Ami e tekintetben valóban reális, valóban érték volt bennük – megragadta, megélte, megírta a maga eszközeivel, a maga megnyilatkozási mezőnyén ő is.”) Költőnk valóban magában hordozza a *semmit*: annak időbeli („Az idő semmit játszik”) és térbeli („Úr a lelkem”) megélését. Nem (csak) elvont fogalomként, de tárgyként is, s a személy, a személyiség részeként is, melybe az szervesen beleépült. Költészetének alapvető sajátja konkrét és elvont, tárgy, személy és fogalom egymásra vetítése, egyidejű felvillantása. (Ha képeire barkochbaszerűen rákérdeznének, nem lenne könnyű az egyértelmű válasz, hogy „tárgy”, „élőlény” avagy „fogalom” áll-e centrumukban.)

Kiindulási pontunk az 1934-ben íródott „Ez éles, tiszta szürkület...” kezdetű, befejezetlenségében, látszólagos kuszaságában félelmetes költemény. (Nem egészen véletlen, hogy ezt a verset csaknem mindmáig az utolsó, 1937-ben íródott költemények között tartották számon: Németh Andor és nyomában Bálint György, de a Waldapfel-Szabolcsi-féle kritikai kiadás is oda sorolta, s csak a költemények Stoll Béla szerkesztette új kritikai kiadásában került valós helyére. Hiszen egész hangvétele oly jellemzően „kései”. Csakhogy a „kései” versek vonulata előbb kezdődik, s e – nem egykönnyen értelmezhető, s be nem fejezett, töredéknek is tekinthető – vers képei feltűnnek a költő ekkortájt született más költeményeiben is. „A nagy szürkület lassan elborít” – bukkan föl a fenyegető kép a *Mióta elmentél* című vers 1934-ben ártírt zárósorában, a korábbi, idillikus „és mint a rózsa, lassan beborít” helyén.)

A disszonáns elemeket vizsgálánk: a bennük feszülő, József Attilára oly jellemző ambivalenciát. Kezdjük a vers talán legkülönösebbnek tűnő képével.

...De észre egyikük sem veszi púpomat,
mit úgy hordok, mint őrült anya magzatát,
amellyel némaságot szül – azt hiszi ő –
vagy ősi, tiszta úrt...

Első pillantásra inverz képnek, metatézisként fognánk föl, hiszen az *őrült anya magzatát* képben nehéz nem észrevenni a mögötte sejlő, önmagára vonatkozó „anya őrült magzatát”. Kétségtől kívül inverz kép is: az *őrült anya magzatát* is magában foglalja. (Miként ekkortájt írt, *Anyá* című versében is: *mint tébolyult anya motyogja...*) A két, egymással ellenkező, egymást látszólag kizáró jelentés (az őrült anya magzata, illetve az anya őrült magzata) egyidejűleg van jelen e képben, mint egyik – de messze nem egyetlen – jellemző megnyilvánulása annak a fantáziált duálunióknak, mely anyjával szervesen egybeköti, s amely a halál általi egyesülésben nyerheti el végső kiteljesedését.

Az itt megnyilvánuló kettősség, két jelentés, két „értelmezési lehetőség” egyidejű, disszonáns fölcsillantása, s egyben e két jelentés egybesűrítése jellemző sajátja a József Attila-i ambivalenciának, azt sugalló költői képeinek, poétikájának.

A *duálunió* a gyermeklélektan szakszava: a csecsemő és az anya egybeforrottságát, egymásra utaltságát jelzi, midőn a gyermek még nem fogja fel önmagát és az anyát két önálló személyiségnek. Hogy ez József Attilánál mennyire aktivizálódott (egyáltalán nem freudi vagy egyéb olvasmányai, hanem a megélt traumák, s az azokat felszínre segítő pszichoanalitikus kezelés következtében), s lételméleti szinten is megfogalmazódott (megintcsak elsősorban nem filozófiai olvasmányai, hanem önnön létét megemészteni – és fölemészteni – szándékozó gondolkodása okán), mutatja egyebek között ugyancsak ekkortájt keletkezett *Iszonyat* című versének álomleírása:

Éjjel a csillagok nem égnek,
évszakok sírnak és egek.
Álmában sír az anya s ébred:
azt hiszi, sír a kisgyerek.

Azon néma vinnyogás dermed.
Az anya ágyából kikel –
úgy látja, mosolyog a gyermek,
és megnyugodva alszik el...

Megintcsak kettős, ambivalens képet érzékelhetünk: ki is sír valójában? Az anya vagy a gyermek? Hol végződik az álom, a képzelet, s hol kezdődik a valóság? A duálunió a maga teljességében megnyilvánul: az anya *álmában sír*, s ezért azt *hiszi*, *sír a kisgyerek*, csakhogy az valóban sírt: *azon néma vinnyogás dermed*, mégis, az anya *úgy látja*, *mosolyog a gyermek*, s az álmába lopózó valós tényt képzeletben az ellenkezőjére fordítván *megnyugodva alszik el*. S mint csaknem mindig, az anya felidézése egy kozmikus képpel ötvöződik: *évszakok sírnak és egek*. Nem egyszerűen az anya fölmagasztosításának háttere ez a kozmikus sík (ahogy a *Mama* című vers *szürke haja lebben az égen* képe sem pusztán az): a kettő – az anyának és a kozmikussá tágitott világnak a képe – szervesen összekapcsolt, de egyik elem sincs a másiknak alárendelve.

Az „Ez éles, tiszta szürkület...” kezdete, felütése már önmagában is problémadús, ambivalens. Hogy nem a hajnali, hanem a (semmibe hajló) esti szürkületről van szó, egyértelművé válik magából a versből is. A *szürke*, a *szürkület* egész kései költészetét determináló árnyalata nem véletlenül bomlik ki éppen az anyát megjelenítő *ősz eső szürke kontyá-ból* (*Any*a), s nem utolsósorban a *Mama szürke haja lebben az égen* sorából, s tér vissza állandóan, ahogy költészete is fokozatosan akromatikussá válik, s át is vált az est, a homály, az elmúlás *szürkületébe*. Ezért is tűnhet inadekvátnak a két jelző: a szürkületnek éppen hogy nem az *éles, tiszta* a jellemzője, hanem sokkal inkább a ködös, homályos. Lehetetlen nem észrevenni, annál kevésbé, hiszen a versben explicite is jelen van, ki van mondva (gondoljunk megintcsak a *púpmat-ra*, az *őrült anya magzatát-ra*), hogy ez a *szürkület* a tudat szürkületét is magában hordozza. Ami azonban bevilágítja ezt a borulást, ezt a szürkületet, amitől mégiscsak, dacolva a (tudatát is beborító) homállyal, köddel, *éles, tiszta*: a szürkület folyamatának (és állapotának) éles, tiszta körülírása, s költészetének egésze, melynek végletesen éles és tiszta képei szembeszegülnek a semmibe hajló szürkülettel magával.

A *szürkület* és az azzal rejtetten összekapcsolt *anya* képe, képzele következetesen sugall további, ezekhez (nem csak asszociatív) szorosan kapcsolódó képeket egész kései költészetében: az (ősz) *esőt*, a *tar ágakét*, a köztük sétáló *madárét*, s nem utolsósorban a *némaságét*. S itt megintcsak igen plasztikusan, in statu nascendi, érzékelhető a konkrét kép átlényegülése a filozofikusan elvontba: a vissza-visszatérő *néma* (*csak ment és teregetett némán*) a Goethe *Erlkönigjéhez* hasonlóan fenyegető *ágról-ágra lépked egy némaság* képében jelenedik meg, amely azonmód, a határozatlan névelő határozottá tevésével is a maga elvontságában még fenyegetőbben tér vissza ugyanabban a versben: *...lépked a némaság* (*A fán a levelek...*).

Egybeötvözöttségük, s egyben a *szürkület* eme másik (s mivel az anyával történő egyesülést is magában hordozza), „pozitív” vetülete bomlik ki fokozatosan József Attila egy kis töredékének változataiból. Első két sorának fokozatos alakulását idézzük:

Az árnyékból elindul lassan
hús szárnyakkal a szürkület

A szürkület itt még megelevenített „természeti jelenség”, egymagában. A következő változatban már inkább „valamivé”, illetve „valamikké” (talán madárrajszerűvé) alakul:

Az árnyékból elindul lassan
csapatosan a szürkület

Majd a kép még egyértelműbbé válik, az árnyék külön-külön *árnyakra* oszlik, s a szürkületben – mint annyiszor – fölsejlik az anya képe:

Az árnyakból – csipogva – fiókáit
összegyűjti a szürkület

S végül teljesen egyértelművé válik anya és szürkület eddig, a korábbi variánsokban inkább csak sejtetett azonossága:

A csipogó árnyakból fiókáit
összegyűjti a szürkület

Az „Ez éles, tiszta szürkület...”-nek két sorát idézzük még:

A távolban tar ágak szerkezetei
tartják keccsel az üres levegőt.

Megintcsak igen ambivalens képet érzékelhetünk: a *tar ágak*, de a kép egészének groteszk jellege is félelmetes. Valamely – más által meg nem látott – rendszer, szerkezet van itt jelen: a maga földi mivoltában is kozmikus jellegű és távlatú. Valahonnan innen bontakozik ki a tudat kopárságának a vers egészen végigvonuló képe. A *tar ágak* vissza-visszatérnek a költő későbbi verseiben, *tar ágak-bogak rácsaiként* (Ősz), az ágak alkotta rácsok eszméi

rácsaivá szilárdulnak, s a *szürkület* rejtettebb taszítása-vonzása a tudat (bűntetesként megélt) elhomályosodásától való félelem riasztó képévé tágul:

Eszméim közt, mint a majom
a rácsok közt le és föl,
vicsorgok és ugrándozom,
mert semmit nem hiszek s nagyon
félek a büntetéstől.

(*Kiáltozás*)

A (nemritkán már téveseszmékbe hajló) eszmék, gondolatok szürkületi bizonytalanságát, inkább csak asszociatív, mintsem logikailag követhető inkoherenciáját, ennek az igen mélyről feltörő *Kiáltozás*nak a tagolatlanságát, s ezzel egyidejűleg e folyamat kívülről látásának – és láttatásának – lehetőségét, tudati szintre emelését a versnek éppen e benne leírt kuszasággal dacoló kohéziója, rendezettsége, a kifejezés végletes fegyelmezettsége biztosítja. *Kint s bent* („nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret” – az *Eszméletben*), *kívül-belől* („Kívül-belől / leselkedő halál elől” – a *Nagyon fájban*) disszonáns ambivalenciája így egységesül a kettő egyidejű felvillantásában, megértésében.

Maga a vissza-visszatérő anyakép, a mama földidézése is igen ambivalens, *lány őszi tájból és sok kedves nőből* (*Kései sirató*) ötvözött. S nemcsak az anya, hanem az anyát idéző *sok kedves nő* mindegyike (nemcsak az *Ódában* meg-elevenített nőalak: nem utolsósorban a versben több helyütt is az anyával kontaminált analitikusnő, aki a vers megírása idején kezeli) *édes mostoha*: „érti e szavakat, – s mégis ellökött magától” (*Nagyon fáj*).

Magának az anyának a földidézése a *Kései siratóban* nem kevésbé ambivalens:

Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik,
kinyújtóztál a halál oldalán.

A vers korábbi változataiban ezek a sorok még egyértelműen káromló jellegűek, s fokozatosan finomulnak, nyerik el kettős töltésüket: *Mint utolsó ringyó, ha odaintik* – *Mint senki lánya, ha odaintik* – *Mint kitaszított nő, ha odaintik* – s végül: *Mint lenge könnyű lány, ha odaintik*. A végleges szövegben ott feszül a *lenge, könnyű* szavak tudatosan kétértelmű, földi mocskot és égi tisztaságot ötvöző ambivalens víziója.

Megelevenedik – látszólag derűs emlékként – az egykori nagy verés (amikor – a valóságban – orvost kellett hívni mind a sodrófával megvert gyerekekhez, mind az eszméletét vesztő anyához):

Lásd, örülnék, ha megvernél még egyszer!
Boldoggá tenne most, mert visszavágnék:
haszontalan vagy! nem-lenni igyekszel
s mindent elrontsz, te árnyék!

A korábbi változatban a „visszavágnék” még egyértelműen a verés „szemet szemért” jellegű visszaadására utal:

Boldoggá tenne most, mert visszavágnék,
a földbe bujsz, s nem lenni igyekszel,
megütnélek, te árnyék!

A vers végleges szövegében a „visszavágnék” kétértelmű jelentést kap: a 'megütnélek' is jelen van ugyan, potenciálisan, a „visszavágnék” viszont már verbális visszavágássá szublimálódik, finomul. Képzelt válaszra utal, ami nem kevésbé ambivalens: „haszontalan vagy!” (Amit valóban a gyerekeknek, a „kis haszontalannak” szokás tréfásan mondani.) Itt viszont a „haszontalan” szónak egy rejtettebb, jóval kevésbé tréfás jelentése is nyilvánvalóvá lesz: a 'haszon nélküiség', a 'használatatlanság' árnyalata is feltűnik.

Emlék és annak fájdalmas megélése szembesül a versben, vetül egymásra a jelen és múlt idő disszonáns váltogatásával (*lázban égek; odaintik; próbállak – mentem; hasaltam; hoztam; – szélhámoss vagy; – elhagytad; cigány vagy!; – visszaloptad*), s egyesül az idősíkokat egybeötvöző emlékezés – és eszmélkedés – megidézett folyamatában:

Világosodik lassacskán az elmém...

A szürkület homálya így világosodik, amit azonban felidéz, az a szürkületet követő végső dolgoknak („Ha küzd, hát abba, ha pedig kibékül, / ebbe fog belehalni”) az árnya.

József Attila verseinek külön-külön elemei ambivalensek, disszonánsak, akár a bennük kifejezésre jutó, egymással viaskodó mélyebb indulatok, érzelmek. Szembesítésük és ötvözésük, az eszmélkedés folyamatának érzékeltetése eredményeként azonban maga a megszerkesztett költemény már „megértett disszonancia”: az egymásnak feszülő disszonanciák a vers egészének konszonanciájában oldódnak és egyesülnek.

Radnóti Miklós: *Erőltetett menet*

1. Aligha lehetne a befogadás esztétikájának vizsgálatára megfelelőbb verset találni az *Erőltetett menet*nél. Olvasóinak egy része – és az a gyanúm, sőt nemcsak gyanúm, hanem többé-kevésbé megfigyelésem is – hogy olvasóinak nagyobb része úgy tekinti ezt a költeményt, mint egy önmagán, saját kétségbeesett helyzetén felülemelkedett lélek megnyilatkozását; a halál közelében a halált már-már szinte túlélte, a bölcsesség és az érettség legmagasabb lépcsőjére jutott személyiség nyugalma. Bizonyos, hogy ez a tény is bennefoglaltatik a vers élményt adó értékében. Éppen ebben áll befogadás-lélektani érdekessége: bennefoglaltatik, de csak úgy, ha ezt az állítást, paradox módon, nem fogadjuk el. Ha ugyanis közvetlenül tesszük magunkévá, éppen lényege tűnik el: a halálfélelem érzékelése nélkül hogyan is érzékelnénk azt a folyamatot, amivel túllépünk rajta; a pánik nélkül hogyan a nyugalmat, a lélek zűrzavara nélkül hogyan a visszanyert vagy a megteremtett harmóniát? Vajon azok, akik ebben a lelki emelkedettségben látják a költemény lényegét, mind tudatában vannak-e ennek az ellentmondásnak, vagy esetleg átsiklanak felette, anélkül, hogy maguk is végigszenvednék a vers lényege szerint átélt szenvedést, a teljes alámerülés véglegességét, és az abból feltámadó lélek már örökkössé lett bizonytalanságát ebben a világban, melyet egyszer már elhagyott, s mely egyszer már, szinte szó szerinti értelemben eltemette őt? Valószínűnek tartom, hogy ezek az olvasók első sorban az eredményt érzékelik, az artistikum köntösében megjelenő nyugalmat, a köntös, a forma nyugalma, mely olyan meggyőző erővel sugárzik, hogy nem is merül fel bennük a kérdés: valóban a lélek *nyugalma* vagy talán a léleknek más, másképpen kompenzáló, elhárító, vagy e vágytól érthetetlenül különböző indítéka teremti meg ezt a dolgok tiszta átlátását sugalló formát. A vers illetően elfogadásában az olvasó önmegnyugtatása érvényesül: az eredmény elfogadása az odavezető út szenvedésének bejárása nélkül, annak az abszurditásnak kételymentes biztonsága, hogy normális emberi reakcióval képesek lehetünk rá, hogy a fizikai megtörettetés legutolsó stációján, állandó félelem és megaláztatás közben formailag és logikailag tökéletes műalkotást hozunk létre. Nemcsak arról van itt szó, hogy Radnóti képes volt rá – bármennyire csodáljuk is emberi és költői nagyságát, telje-

sítményét mindig példának is érezzük. Példának és biztatásnak: *lehet* embernek maradni az embertelenségben, költőnek akkor, amikor szinte a szóhoz való szabadságot is megvonják a szó emberétől, lehet szolidárisnak maradni azzal a néppel, mely kivet magából. Pontosabban: a lélek elérkezhet a szabadságnak arra a fokára, hogy differenciálni tudjon a nép és egy ideológia szószólói vagy kiszolgálói között. Nem kevesebbbről van itt szó, mint arról, hogy az arra erős lélek a fizikai és idegrendszeri kínok, a kínoztatás megaláztatásai között is megőrizheti szabadságát.

Csakhogy ez ilyen egyszerűen és ilyen közvetlen igazságként nem érvényes. Az embernek ember általi kínoztatásának, a szabadságtól megfosztásnak, megaláztatásnak, a kiszolgáltatottságnak nagyon is ismeretes lélektani hatásai vannak, olyan pszichológiai jelenségek, melyek alól a szenvedőnek szinte lehetetlen kivonni magát. A kérdésnek óriási szakpszichológiai irodalma van, mely részben a tudományos érdeklődés, részben – és főleg – a túléltek lelki károsodásainak gyógyítása céljából keletkezett. Ezeknek a többé-kevésbé izolált, bezárt, szabadságtól-megfosztott helyzeteknek, és főleg az állandó és kiszámíthatatlan kiszolgáltatottság tudatának hatására az ember megfosztódik személyisége lényegétől: attól a szabadságtól, mely akaratának erejével önmaga szabad kiteljesedését tenné lehetővé. Lelei értelembe kerül a mágikus bűnultság állapotába, többé már nem ura gondolatainak, lelki cselekedeteinek, vonzalmi és személyes ellentétei nem mindenben kontrollálhatók. Ez a helyzet nem csak külső körülményei miatt alkalmatlan bármiféle szellemi tevékenységre, így a versírásra is. A költői mű megte-remtése egyszerre igényli a szellem legteljesebb, korlátlan szabadságát és a koncentráció maximális korlátozottságát. Gúzsba kötött szabadság ez, színtere azonban mégiscsak a lélek határtalanságának mezeje, s e mező tágas-ságának érzékeléséhez van szükségünk a szellem nyugalma. Nem véletlen, hogy a koncentrációs táborok irodalma szinte teljes egészében a visszaem-lékezések művészete. Ott készült műalkotások nemcsak azért nem maradtak meg, mert a láger körülményei miatt megsemmisültek, hanem mert igazá-ban, egyes kivételektől eltekintve, nem is jöttek létre.

Hogyan, a lélek milyen erőinek segítségével születhettek akkor a kései, lágerben írott Radnóti-versek? Mielőtt a feltételezett belső motiváció kérdését vizsgálnánk, még egy kitérőre kényszerülünk: nem szabad ugyanis figyel-men kívül hagynunk azt a nagy különbséget, mely a németek által telepített, valóságos koncentrációs táborok (különösen a megsemmisítő részleggel felszereltek) és a magyarországi munkatáborok között fennállott. A különbség lényege valószínűleg abból adódott, hogy a munkatáborok távolról sem voltak olyan izoláltak, mint a KZ-lágerek. A világ régi, megélt, reálisnak-

racionalisnak tartott formációi, még ha drótkerítéseken át is, de legalább láthatóak-érzékelhetőek voltak; a munkaszolgálatosok általában olyan munkát végeztek, amelyben nem voltak tökéletesen szeparálva a nem-munkaszolgálatosként dolgozóktól; volt valami lehetőség a családi kapcsolatok fenntartására, levél, időnként látogatások formájában; a leszerelés reménye sokáig életben maradhatott. Természetesen mindez csak a Magyarországon tartottakra érvényes – az orosz fronton tökéletesen más volt a helyzet. Mindemellett: bármily fárasztó volt is a munka, sok szempontból hasonló emberek gyűltek össze; az egykori, otthoni kulturális életforma nem tűnt el a soha nem létezett, lehetetlen valóságok birodalmába. Bármely embertelenek voltak is sok helyütt a keretlegények, valamelyes emberi hang legalábbis néhányuk és a munkaszolgálatosok között mégiscsak kialakulhatott. Érdekes, hogy ugyanez a különbség áll fenn a börtönök és a lágerek között is: a rab és a foglár között, különösen hosszabb távon, valamiféle, bár többnyire csak csökevényes, de mégis kétirányú kapcsolat alakul ki. A börtönélet rettenetes, kegyetlen, lehet iszonyatosán félelmetes is, de nem irracionális. A KZ-lágerek ördögi légkörét éppen ez az irracionalitás alakította ki: az ember ott nem egy másik emberrel – lett légyen az bármilyen szadista vagy érzéketlen –, hanem egy megsemmisítő gépezet részével állott szemben. Ez tette e lágereket minden más emberi élménytől oly végzetesen, oly történelmileg és oly metafizikusan különbözővé. Az ember mindig tapasztalt emberi gonoszsgot: az egész emberi történelem, és jórészeiben az egész emberi irodalom ezt tanúsítja. De a *gépesítésnek* ezzel a formájával ember még nem találkozott: nem az elgázosítás, a tömegpusztítás gépesítésével, hanem azzal, hogy a vele közvetlenül szemben álló másik ember önmagát is mint e gépesítés részét, láncszemét, eszközt látja. Ez oly mértékben sérti az emberi racionalitást, hogy talán éppen e sértés miatt terjed ki *minden* megszokott emberi érzésünkre és viszonyulásunkra: a hitre csakúgy, mint az erkölcs biztonságot adó szabályrendszerére. Az erkölcs itt nem mint az emberi lét alapvető feltétele sérült, fordult át megnyilvánulásának negatívjába, hanem semmissé vált, mint ahogyan sokak számára semmissé vált Isten léte is. Ezeket a táborokat a félelmen is túlnőtt, a félelmet már nem is érzékelő, mert éppen benne és miatta érzéketlenné lett katatónia felhője ülte meg; a Pilinszky örök érvényű szavával jellemzett *kockacsend* rettenete. A hazai munkatáborokra, legalábbis egyes, különösen feszült krízishelyzetektől eltekintve nem volt jellemző ez a katatón rémület. Így, ezek alapján többé-kevésbé megérthető Radnóti munkatáborban, még a bori táborban is írott egyes verseinek szépsége, a *Levél a hitveshez*, vagy az *A la recherche* formai fegyelme. Csakhogy az életmű leginkább megrázó darabjai, a *Gyökér*, az *Erőltetett menet*, a *Razg-*

lednicák mégiscsak már az észveszejtő félelem állapotában kellett hogy megszülessenek. A *Negyedik raglednica* valóban reális tarkónlövésről szól, az *Így végzed majd te is* nem költői fordulat, hanem olyan valóság, amit *már nem is lehet kimondani* – akkor hát hogyan lehetett mégis? Hogyan lehet megmagyarázni azt a szép, rendezett kézírást, mely a kockás fedelű bori füzet verseit tartalmazza, az ötnyelvű beírással? Hogyan lehetett valakinek fontos az élet, a létezés végső pillanatában éppen a szó, a szó megmaradása?

Az olvasót magával ragadja a költői öntudat biztonsága, felelőssége. A tiszta szó bűvölete, az a számára hihető-hihetetlen, tőle idegen jelenség, hogy az a nyelv, amit ő mindennapi életében többé-kevésbé öntudatlanul használ, mint kikristályosodott művészet, túlelmelhette a költőt a halálfélelem szakadékein. Túl azon a vegetatív félelmen, ami – feltételezésünk szerint, akárcsak egyes betegségek kórtünete – a test erőtlensége, de mondhatjuk így is: a test saját léttörvényei szerint elkerülhetetlen. A gondolatnak lehet parancsolni, de a szívdobogásnak, és a vérkeringés, a nem-tudatos idegrendszer megváltozása miatt az agyi funkcióknak nem. Ezekben a végső pillanatokban már a test veszi át az uralmat, a test fél, gondolkozik, reszket, a testen át vész el a lélek szabadsága. Aki látta a koncentrációs táborokról készült *Shoa* című dokumentumműsort, vagy olvasta Koestler híres regényét, a *Sötétség délbent*, fogalmat alkothat a halált megelőző percekben a lélektől elszabadult test önállósult rémületéről. Hogyan, milyen lélektani mechanizmus szerint tarthatta meg Radnóti a testi-lelki káosz ilyen körülményei között versformájának tökéletes szabályosságát, s azt, ami e formát egyedül megteremtette, a világrend abszolút szilárdságának érzetét? Ez a rend aktuálisan széteshetett, formái összetöredezhettek – de mint a teremtés örök érvényű szinonimája, nem rendülhetett meg, hiszen ha megrendül, azonnal érvényét veszti a szó, mely rejtélyesen a világ rendjét hivatott kifejezni és talán megteremteni is. Bizonyos, hogy van olyan költő, aki ilyen körülmények között nem tud megszólalni – mert számára a szó eszköz csupán, a szavak tartományánál összehasonlíthatatlanul mélyebb lelki tartomány elégtelen kifejezésére. Vanak költők, akiknek a költészetnél fontosabb az, ami már túl – vagy még innen – van a költészetben. S van a költészet befogadásának egy olyan nézete, mely a verset: nem mint célt, hanem mint eszközt látja, s amelynek számára mélyebb költészet az, ami olykor néma, s hitelesebben, „költőbben” költő, aki nem a versért, hanem egy versnél hallgatagabb, voltaképpen mindig kimondhatatlan lelki tartalom kimondásáért ír, s ha ez a tartalom arra kényszeríti – mondhatjuk, erkölcsileg –, akkor inkább hallgat.

Másféle erkölcsről beszélek itt, mint amit Radnótival kapcsolatban oly sokszor szoktak emlegetni. A költői öntudatnak azon a fokán, melyet Rad-

nóti mint identitásának alapját *volt kénytelen* megteremteni, vállalni és megélni, az emberi erkölcs egyik legnagyobb tette, minden félelmetes veszélyhelyzetben egyik legnagyobb példája, hogy ön maga, saját sorsa elé állította a vállalt *kötelezettség*, a költőnek megmaradás feladatát. A vers, a kimondás vágya már régen nem az esztétika, hanem a moralitás létszférájába költözött. Csakhogy, s ez az erkölcsnek egy másik nézőpontja, számára valóban a *kimondás*, és nem csupán a *mondás* tartozott-e az életfontosságú dolgok rendjébe, s ennek a másféle erkölcsnek jegyében vajon nem tekinthetnők-e mélyebb, és több gyötrelemmel (belső gyötrelemmel) vállalt kötelezettségnek azt, hogy itt, most, Radnóti lemondott volna erről az önmagában megteremtett identitásról, a magyar költő szerepéről, és vállalja a kitettségből, az el nem fogadottságból fakadó identitásválság bizonytalanságát? A kérdés virtuális, és abszurd is egyben: a stáció-járás ez utolsó fázisában ilyen erőfeszítés, a veszélyeztetettségnek ez a *belső* vállalása már semmiképpen nem lehetséges, hiszen ez a legvégén bekövetkezett szembenézés végérvényesen és lélektanilag elviselhetetlenül fosztotta volna meg erejétől, a belső tartás adta bizonyosságtól, attól, hogy szinte halála pillanatáig ön maga előtt se adja fel emberi méltóságát. Ez a virtuális kérdés semmit nem akar levonni a Radnóti-választotta út emelkedettségének tudatából. Inkább kétféle emberi magatartás lehetőségét kívántam vázolni, s e kettővel a belőlük fakadó kétféle költői lehetőséget – azt a kettőt, melyet nagyon durván egzisztenciális és szerep-költészetnek nevezhetünk. A kettő nem áll szemben egymással, és alapjaiban-megjelenésében nem is választható el: a legmélyebben egzisztenciális problémák kifejezése is feltételez bizonyosfokú szerepvállalást (ez teremti meg a formába öntés lehetőségét), és mindaz, amit komolyan vett és művészi értékkel bíró, elsődlegesen a formába vagy a szerepbe húzódó költészetnek tartunk, mégiscsak az egzisztencia problémáival foglalkozik. Végül pedig e költészet kutatója sem térhet ki önnön kérdésfeltevésének indoklása, pontosabban ez indoklás saját magára érvényes problémái elől. Attól, hogy e sorok írója is úgy érzi, hogy egész életében az identitáshiány démonaival kell küzdenie, nem teszi-e fel túlságosan elfogultan a kérdést; nem saját problémáját vetíti-e a költőre, amikor e vállalt identitás legmélyebb, tudattalan gyökereit firtatja? Mentsége, hogy mindenekelőtt e költészet sajátságaiból indul ki, hogy Radnóti költészetében a visszafogottság jegyeiben egyben az esztétikai korlátozottság jegyeit is felfedezni véli, s hogy ezt nemcsak ennek, hanem számos vers elemzésének alapján teszi.

Radnóti sok verset, és nagyon szépeket írt a versért, saját költői öntudatának fenntartásáért és költői elhivatottsága bizonyítékául – úgy is mondhatnánk, hogy költői elhivatottsága felelősségének, a kimondás elkötelezett-

ségének jegyében. Néha úgy is érezzük, hogy talán el is túlozta költői szerepvállalásának fontosságát – olyannyira, hogy „szerepe” valamely számkra ismeretlen, vagy csak sejtett lelki hiány kompenzálásának is felfogható. A legvégső verseknél, különösen az *Erőltetett menet*nél nem érzem ezt a kívülről jövő, a vers saját belső kényszerétől független késztetést. A legvégső versekben Radnóti mintha már öntudatlanul menekülne a szóhoz, a formához, mintha már csak ebben találná meg azt a biztonságot, mely a világ rendjét még, ha csak percekre is, elfogadtatni képes. Azért mutathatja fel, és mi azért láthatjuk benne a tiszta emberi szó méltóságát, mely szembehelyezkedik az adott világ mocskos és amorf indulataival, mert ekkor már maga is csak ebben kereshette, és egyedül ebben találhatta meg azt a kapaszkodót, mely a legutolsó pillanat elképzelhetetlen tragédiájáig még élni segítette. Az *Erőltetett menet*et is ilyen végső kapaszkodásnak érzem, minden tartalmi nagysága, emelkedettsége, és mint majd bizonyítani igyekszem, paradoxája mellett elsősorban olyan *értelmes ritmusnak*, mely valóságosan és jelképesen is segíthetett a továbbmenésben. Önmagának szóló recitálás ez a vers, nem véletlen, hogy rejtett önmegszólítás, hogy az első, a másról, a *bolondról* szóló sorok önmagához beszélnek. Az én megkettőződése ez, talán azt is mondhatnók, hogy meghasadása, szelíd bekövetkezte annak az örületre emlékeztető jelenségnek, melytől, egy-egy verse tanúsága szerint Radnóti minden másnál inkább rettegett. Ez a megkettőződés most nem az én és nem a világ dezintegrációjához vezet, hanem talán éppen az én és a megbolydult világ eleve adott kettőssége miatt helyreállítja az én egységét, és látszólagos (vagy talán nem is látszólagos) reménytelensége miatt ad erőt az út folytatásához. Nem hosszú időre; a költő már két hónapig sem folytathatta *erőltetett menetét*, de mi, olvasók, közülünk hányan merítenek *erőt* e sajátosan baljós költeményből?

2. Az *Erőltetett menet*et Radnóti 1944. május 15-én, két nappal azelőtt írta, hogy menetoszlopát, a munkaszolgálatos tábor egyik felét Borból Belgrád felé irányították, s ezzel megkezdődött a valóságos, halálba vezető *erőltetett menetelés*. Tudjuk, hogy a költő mindent elkövetett, hogy ebbe a transzportba bekerülhessen, és azt is tudjuk, hogy ebből a csoportból kevesen értek haza. A táborban maradtakat néhány napon belül szerb partizánok felszabadították – ők csaknem mindannyian túléltek a háborút. Nyilvánvaló, hogy a munkaszolgálatos évek alatt Radnóti számos ilyen menetben vett részt, tökéletesen ismerte ennek fizikai és lelki gyötrelmeit – mégis, a valóság érzetében más ez a vers, mintha csakugyan a hazafelé vezető úton született volna. Olvasói tudatunkban egybeolvad a legutolsó *Razglednicák* kiváltotta képzeletkörrel, nehezen tudjuk róla elképzelni, hogy megírásának időpont-

jában inkább előrevetítése, mintsem regisztrálása egy majdani szenvedésnek, méghozzá olyannak, melyet oly mély érzelmi azonosulással kell szemlél-nünk, hogy lehetetlenné válik a vers poétikailag differenciált befogadása. Megráz bennünket a halál kimondatlan előrelátása, melyről nem tudjuk meg-állapítani, hogy csak mi látjuk-e bele a szövegbe, vagy éppen ellenkezőleg, elbogatellizáljuk rettenetét? Olvasói gátlásainkat az a szempont is okozza, hogy szinte szentségtörésnek érezzük azt, hogy e pokolban született költe-ménnyel szemben kritikai észrevételeket tegyünk, földöntúli derengéséből levonjuk a mindennapi versértelmezés prózai és szakmai szempontjai közé. Pedig ha lélektani értékelésével kapcsolatosan nehezen tesszük is túl ma-gunkat a megértés nehézségein, esztétikai értékei olyan kiemelkedőek, hogy ezek elemzésekor a verset még magasabbra emeljük.

A költemény olvasásakor elsősorban és mindenekfelett formai tökélye ra-gad meg bennünket. Konkrét verstani formájáról, és ennek feltehető eredetéről a későbbiekben még szó lesz – egyelőre azt kívánom hangsúlyozni, hogy ez a menetelést, a menetelés vontatottságát, erőltetettséget felidéző ritmusképlet mindezek érzékeltetése mellett a haladás, a folytonosság előre-lendítő hatását is felkelti. A lehanyatló és félsoronként megújuló újra- és újrakezdés monotóniája a végnélküliség jellegét viszi bele a versbe, a „ha eddig, akkor tovább is folytatódni fog”-érzetét (melyet, paradox módon ép-pen a vers lezárása, a *fölkelek* pozitívabb értelme vág el, hangzásának sem-mibe vesző ritmustalanságával). Így tehát végül ez a befejezés árulja el a költemény belső ívének leszállását, *szemben* a szöveg szó szerinti értelmével, hiszen a valóságos mondanivaló már az előző sorok paradoxaiájában benn-foglaltatik, éppen úgy, ahogyan a ritmusképlet előrevivő és mégis monotó-niát sugalló jelenségében.

Bolond – ezzel a pejoratív szóval kezdődik a vers, e rejtett önmegszólítással, melynek jellegét a visszatérő befejezés fogja bizonyítani. A *bolond* szó még egyszer visszatér, itt is határozott önreflexióval: *pedig bolond a jámbor*. Az első sor hatását azonnal megerősíti, a vers ritmikai szépségét, formai tökélyét szinte belénk szuggerálja a belső rím: (fel)kél–lép(ked), az *l* hangzók véget és új kezdetet hangsúlyozó azonosságával. Ezt a szépségeszményt fokozza a *vándorló fájdalom* képe, hangulatilag valamely csöndes transzcendencia felé irányítva képzeletünket, elsősorban, a *vándor*, *vándorló* szónak az erőltetett menetben hajszott áldozattól hangulatilag oly mélyen különböző asszociációs körével. A két szó, a jelölő és a jelölt, a *vándorló fájdalom* is emelkedettebb, spirituálisabb érzeteket ébreszt, kiváltképpen az utána felbukkanó *bokát, tér-det* képpel, mely az utána következő *mint akit szárny emel* félsorral mintha Hermész szárnyas bokájára reflektálna. Bizonyos, hogy nem tudatosan – de

távolról sem ily bizonyos, hogy nem az önvigasztalás öntudatlan reflexével, ugyanazon készletessel, ami e vers formai szépségét is nyilvánvalóan létrehozta. Ugyanezt a tendenciát erősíti, még kifejezettebben és talán még ösztönösebben a *szárny emel* kettősen is értelmezhető képe. Jelentheti azt, hogy tán már nem is a test, hanem a testétől megfosztott lélek emelkedik itt fel – talán már nem a test, hanem minden konkrét, földi kép ellenére a viszszevándorlás földöntúli, nosztalgikus közegében. A cél, amiért ez áldozatra szánt vándor erőt vesz magán: a halál elérése, ott, ahol asszonya várja, s ahol a halál tán még bölcsőbb és szép lehet. Ennek a menetelésnek, mint minden földi útnak célja és talán értelme is a halál, mely szárnyakkal röpteti maga felé a szenvedő lelket. De ezek a szárnyak nemcsak a lélek saját attribútumai lehetnek, hanem jelenthetik az angyalt is, e Radnótinál többszörösen visszatérő, meghatározatlan, de nyilvánvalóan mindig transzcendens szimbolikájú jelentést, az angyalt, aki felemeli és szárnyas magasságában tartva viszi az áldozatot, viszi egy megváltást kínáló jövő felé. Itt sem tudunk elvonatkoztatni attól a költő által adott értelmezéstől, hogy e jövő a *bölcsőbb, szép halál*, s az, amiben ez újra és újra nekiinduló „bolond” bízik, amiért a továbbindulás gyötrelmeit újra és újra vállalja, csak egy elpusztult otthon, semmivé vált élet, mindannak megszűnte, ami ennek az életnek értékét jelentette. Az érték szinonimája, kulcsszava az *otthon* – Radnóti számára a létezés helye, lehetősége. Nem véletlen, hogy a *honni éjszakával* együtt a mindössze húsz soros versben háromszor fordul elő az *otthon* szó – hiszen mind a világ destrukciójának négy, mind a hazatérés reményének hat sorában csakis és egyedül az otthon varázsa az, ami a lét értelmét, illetve veszteségét megadni látszik. *Hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa* – ezekben a képekben testesül meg a veszteség, és ugyanez a szilvafa termi-teremtette a hűlő lekvár békét és boldogságot, mindenekelőtt az otthon érzetét keltő gyümölcsét. Még a *bolyhos éjszaka* is érthető az otthonosság ismerős anyagának (bár éppen úgy az érdes ismeretlenség súrlódó, dörzsölő, nem-sima közegét is érezhetjük benne). Mindenesetre nagyon is bekerített, szűk világ az, ami mind a veszteségekben, mind a visszavágyás nosztalgikus vágyában megjelenik. Talán az is túlzás, ha az otthonról beszélünk – nem lehetetlen, hogy helyette inkább az otthon hangulatát kellene említenünk, s e hangulat magába foglalja azt, hogy sem valóságnak, sem a valóság hiányának nem tekinthető; közege más, átmeneti, talán a vágy közege, és talán ez az, ami Radnóti egész költészetét meghatározta. Menekülés a vágy képeibe, és a vágy teljesülésének félelme, határmezsgye valóság és remény, valóság és reménytelenség között.

3. Radnóti egyik legszebb fordítása Walter von der Vogelweide középkori német költő *Ó jaj, hogy eltűnt minden* című nagy verse. Aligha akadhat bárki is, aki ne látna közvetlen összefüggést e költemény és az *Erőltetett menet* között, s aki ne tételezné fel, hogy Radnóti verse megszületésében a fordítás vissza-visszacsengő sorainak ne lett volna meghatározó szerepük. Még azt is feltételezhetjük, hogy az *Erőltetett menet* technikailag is, de főleg lélektanilag ennek a nagy költeménynek, pontosabban a fordítás élményének-erőfeszítésének köszönheti létrejöttét. Támaszt adhatott, a lélek legmélyebben rejtekező barlangjaiban olyan közösséget teremthetett, mely feloldotta a halálba vezető út magányát, s ritmusával-képeivel, a szituációnak egyszerre hasonló és ellentétes jellegével mintegy kézenfogta a költőt, a régi példa nyomán bizalmat vagy bizakodást öntött belé. Ott, akkor, azon körülmények között ez a vers nagyon is személyes élményként hathatott, egyszerre lehetett egy kiegyensúlyozottabb történelmi-erkölcsi kor és a költő egy nosztalgikusan szebb életszakaszának, a versfordítás békésebb idejének jelképe (még akkor is, ha a történelmi kor csak ebben a versben hatott erkölcsileg szilárdnak, tisztának és kiegyensúlyozottnak, ha a keresztes háborúk, melyek Vogelweide szemében a morális vezeklés szimbólumává váltak, kegyetlenségükben nagyban meg is egyeztek az árja faj megtisztításának ideológiájával, illetve az ebből fakadó elszabadult szadizmussal, és még ha Radnóti életének érzelmi-morális problémái sem voltak olyan problémamentesek, mint ahogyan azt verseivel elhíttetni szándékszik).

Arany is, József Attila is leírják, hogy egyes verseik megszületésében milyen nagy szerepe van a bennük előbb megcsendült, öntudatlanul is rögzült, továbbdúdolt néma dallamnak. Bizonyos, hogy ezek az öntudatlan mélységekből felbukkanó dallamfoszlányok nem véletlenül emelkednek az öntudatlan tudat küszöbe fölé és jelennek meg a lélek aktuális, de nem végig-gondolt, nem „választott” tartalmaként. Bizonyos, hogy van valamelyes affinitásuk ahhoz a szintén öntudatlan, rejtekező, intenzív lelki tartalomhoz, mely burkát feszítve azt az alkalmat várja, hogy kitörhessen a tudat világosságára, s e kitörésben ne kész mondanivalóként jelentkezzék, hanem mintegy alkalma legyen önmaga megszületésére. Kétségtelen, hogy egy-egy hirtelen felbukkanó, a megelőző pillanatban még kifejezhetetlennek tűnő, feszítően intenzív lelki tartalom nemegyszer jelenik meg olyan formában, mely e tartalmat magában foglaló, megjelenítő kép, s e kép egyben már vesszor is, egész mivoltában rész is, és hogy ez a váratlan élmény (az én magáradöbbenése úgy, mintha önmaga hirtelen kívülről látná, a kész vesszor szinte misztikus előbukkanása a határtalan, látszólag mindent magába foglaló tenger-semmi-ből) szintén megindíthatja a vers megszületésének mindig

rejtélyesnek tűnő folyamatát. Valószínű azonban, hogy ennek a kezdeti versornak hirtelen felbukkanó képi megnyilatkozása együtt jár nyelvi formájának szuggesztivitásával. Az, hogy a formában mennyire van szerepe a ritmusnak és mennyi a ritmusban hordozott tartalomnak, valószínűleg minden versben különböző, függ alkotója személyiségétől, költői alkatának természetétől, az egyes versek jellegétől, és ezért alkotáslélektani szempontból mindig újonnan felmerülő, újonnan vizsgálendő kérdés. Az *Erőltetett menet* elemzésekor különösen fontos jelenségnek tarthatjuk, hogy a Vogelweide-vers, mely minden bizonnyal megindította megírásának folyamatát, mely mintegy ősmintájának számíthatott, és ezzel lélektanilag képessé tette arra, hogy ez egyáltalán nem költészetre termett körülmények között mégis megalkothassa lírájának egyik legtokéletesebb darabját, egyszerre volt ritmusában követhető, sőt az „erőltetett menet” saját üteméhez leginkább illő, de tartalma szerint is azonos a fájdalomban, és mégis biztató e fájdalom meghaladásának, a megváltásnak lehetőségében. Ez az egybeesés nem törvényszerű; egyedül a ritmusképlet is alkalmas lett volna rá, hogy a menetelés monotoniaiájának hasonlóságára állandóan megújuló ingert ébresszen a tiszta ritmus szavakkal történő feltöltésére – itt azonban a szavak, a tartalom is erőt adó faktor lehetett. Nem hinném, hogy Radnóti akár *csak* a ritmus, akár *csak* a tartalom ragadta meg ebben a versben; a hatás itt oly rendkívül komplex, hogy inkább vállalkozhatunk leírására, mintsem elemzésére.

Mindkét vers az úgynevezett „nibelungizált alexandrin” formájában íródott, a középkorban szokásos sorközépi cezúrával, mely mintegy kettéválasztja, két részre bontja, de formailag mégis egybentartja a sort. Bizonyos, hogy Radnóti adott szituációjában ennek a formának sajátos lélektani hatását is megérezte: a kettősség-egység folytonosan megismétlődő kényszere minden verssorban összekapcsolja a két szétszakadó világot, lehetséges, hogy Rajnai Attila szép megfigyelése szerint a Radnótiban egyszerre élő magyar és zsidó identitás rejtett szimbólumaként. Magam inkább úgy látom, hogy az ellentét a menés és a maradás, az élet és a halálvágy kettőssége között feszül, s a bori noteszben is élesen ábrázolt cezúra egyszerre elválasztó folyóvíz, de híd is e folyó két partja közt. A két vers formája azonban csak akkor látszik azonosnak, ha felületesen szemléljük. Éppen eléggé hasonló ahhoz, hogy elég legyen ahhoz, hogy Vogelweide versének inspiráló hatását megértsük, de eléggé különböző, hogy a vers tartalmi különbségeit formailag is tükrözze. S éppen ezzel világít rá Radnóti költeményének metakommunikatív tartalmára, nemcsak a más versével, hanem a sajátjával történő azonosulás árnyalatnyi hézagára – arra a hézagra, mely Radnóti látszólagosan tökéletes formáiban lehetővé teszi a mindig mélyebb, a tökéletességben ki-

fejezhetetlen tartalom elő-elővillanásait, azt a mondanivalót, melynek adekvát formája nem ez a tökéletesen lecsiszolt forma – vagy ahol a tökéletesen lecsiszolt forma mint zárvány rejtegeti az önmaga elől is titkolni vágyott tartalmat.

Az első megközelítés során csak azt vesszük észre, hogy a fordító Vogelweide ritmusával sokkal szabadabban bánik, mint amennyire saját verséét a költő kezeli. Nem tudom, ezzel az eredeti szöveghez alkalmazkodik-e, vagy a fordítás során önmagában kialakult új vers tolerálja jobban a ritmus ki-be dudorodásait. Ha azonban alaposabban megfigyeljük, állandóbb és merevebb különbségre is bukkanunk. Mindkét költemény sorainak osztása nagyjából 7–6 vagy ritkábban 7–7 szótag, a sor első fele mindig csaknem szabályos, vagy szuggesztivitása folytán szabályosnak érezhető harmadfeles, a második sorfél hármashatodik jambus. Csakhogy Radnótinál többször és hangsúlyosabb helyen (mindjárt a vers indításakor, az első két sorban) látunk a második fél sorban szintén harmadfeles jambust, tehát a végén ereszkedő, ezzel vonszolódást, lehullást, áttételesen reménytelenséget idéző sorképletet. A hatszótagos fél soroknak pedig csaknem mindegyike a végén megrövidül, ellaposodik, már nem a járásnak, hanem a tétova ácsorgásnak, a tehetetlenségnek ritmusát idézi – így hát az *Erőltetett menet* ritmusképlete valóban mint a verset beindító, alaphangját megadó jelleg érvényesül. Ugyanígy a vers befejezése: itt már nem az eredeti ritmust, hanem annak lefékezését, átváltását érzékeljük, mintha a költemény menete egy másféleképpen értelmezett mondanivalóba, egy más létszemléletbe fordulna át. Paradox módon éppen a *fölkelek*-kel végződő utolsó sor áll a legnagyobb ellentétben a vers menetelést, még ha kényszeres, megfáradt, erőltetett menetelést is idéző ritmusával.

Még hangsúlyosabb a két vers tartalmának egymás közötti viszonya. Mindkettő a halál, a pusztulás és a háború jegyében, ennek kimondására, mondhatjuk, lelki feldolgozására született. A két versben azonban csaknem mindezek a jelenségek eltérő értelmezéssel és eltérő értékkel bírnak – oly eltérővel, amilyenvel csak két teljesen különböző világnézetű ember fogalmazhatja meg egzisztenciájának alapját. Az értelmezés és az értékelés különbözősége egymástól eltérő érzelmi tónust is szuggerál – mégis: ez a tartalmi-érzelmi egyezés-különbözőség lehetett az egyik kiváltó oka annak, hogy Radnótiiban, mint versformáló minta, éppen ez a költemény szólalhatott meg. Nem azt akarom ezzel állítani, hogy ez a tartalmi elem fontosabb volt a ritmikainál; azt sem, hogy elsődlegesebb. De nem tartom lehetetlennek, hogy mélyen, rejtetten, a Vogelweide-versből kicsengő remény, a hit és az erkölcs megtartó ereje *juttatta* Radnóti eszébe a formát, sok-sok réteggel a

tudatosság, és nem is kevéssel a ritmikai azonosság feltörésének szintje alatt. Nem állítás ez, csak feltételezés – de hiszen a bennünk élő és megvalósuló alkotások mindig többszörösen és többfelől motiváltak, s a motivációk értékrendjét szinte sohasem lehet biztonsággal megállapítani.

4. Miről „szól” hát Vogelweide költeménye, ez a nagy, 3×17 soros, versszakonként refrénnel befejeződő, a versszakok tagolását a tartalommal nagyon is indokló vers? (Melyet Szabó Lőrinc is lefordított.) Egyáltalán – éppen e tagolás miatt – állíthatjuk-e, hogy egyetlen témája van, s nem kényszerülünk-e annak beismerésére, hogy az egyetlen cím alatt voltaképpen két egymással rokon, de tartalmi mélységében mégiscsak elkülönülő költemény áll előttünk. Mert könnyű lenne azt mondanunk, hogy a vers egésze (akár-csak Radnótié) a pusztulással, elmúlással, ennek okával és a megváltás módjával foglalkozik, de ha figyelmesen összevetjük az első versszak szubjektív hangütését a későbbiek erkölcsi tanításával, valóban igaznak tarthatjuk-e megfigyelésünket? Ugyanazt a halálképet szuggerálja-e az első versszak, mint a következő kettő? Hiszen az első csak az énről, az én látásában megjelenő képekről, e látás kiváltotta szelíd szenvedésről szól. Ez a halál az öregember csendes elmúlása, és fájdalmas felismerése annak, hogy a világ nélküle is létezik, változik. Témája a minden embert egyformán, egyazon csendes bánattal érintő elmúlás – pontosabban ennek még életünkben megtapasztalt tudata, az életünkbe épült halál érintése. *Ó jaj, hogy eltűnt minden, hogy hullt le, évre évre! / Éltem valóban én, vagy álmodtam itt előbb? / Amit valónak hittem nem volt talán sehol? / Mély álom ringatott el, csak nem tudom mikor.* Mily más halál ez, mint ami az erőltetett menet szenvedőire vár, rájuk, akiknek nem adatik meg a saját sorsukkal invokált, a rilkei saját halál átélése. Tán ez az, amiről Radnóti beszél, ez az, amit *bölcsebb, szép halál*-nak nevez ez a természetes, úgy is mondhatjuk, az Istentől küldött, az angyal által átadott halál, amelyhez a költő csak csendes nosztalgiával, az elérhetetlenség fájdalmával közeledhet. Csakis ezzel, mert ez a halál nem enged más viszonyulást, és mert ez a halál teszi lehetővé azt, hogy az életet is ugyanezzel a nosztalgiával lássuk. E vers első szakaszában Radnóti mindazt *lefordítja*, amit így megírnia nem lehetett – mert ennek a halálnak sohasem került közelébe, és ennek az életnek sem, amelynek elmúltá egyszerre fájdalmas, de szelíd is, ismerős és ismeretlen, valóság és varázslat. A vers első szakasza álom az álomról, megbékélés azzal a fájdalommal, amivel igazából nem lehet megbékélni. S mennyi utalás Radnóti saját költészetére, vagy mennyi átvétel a saját költészetből, s mi minden, amit maga is írhatott volna és mégsem írt: *gyerekkorom kalandos vidéke ismeretlen* – vagy, közvetlen előzménye az *Erőltetett menet*nek: *erdőt irtottak erre, amott bedőlt major.*

A vers további két szakasza már nem áll ilyen közvetlen kapcsolatban az *Erőltetett menet* mondanivalójával. Vagy, rejtetten, magát vigasztalóan talán mégis? A második versszak a szenvedésről szól, de úgy, ahogyan Radnóti ezt sohasem fogalmazta meg – mert nem is tehette, az ő szenvedésének alapvetően más a kiindulása. Vogelweide versében a szenvedés büntetés: a megromlott erkölcsök büntetése, melyből a megváltás is elképzelhető, és ebben a felfogásban megváltás lehet a háború is, a kereszteshadjárat, s a benne elszenvedett halál. Radnóti szenvedése nem büntetés, a halál nem erkölcsi, hanem áldozati esemény, de még csak nem is a feláldozottság definíciójával. Ez a költészet, melynek közel tíz éven át (s az is lehet, hogy még régebben) központi témája a halál, nem foglalkozik a halálnak sem erkölcsi, sem transzcendens vonatkozásaival. Nem kizárható, hogy a Vogelweide-vers tartalma, kimondatlanul, éppen ezért, éppen ennek biztonságáért, egy elgondolatlan, nemlétező, de vágyott erkölcs, igazságszolgáltatás vagy megváltás reményét szűri át az *Erőltetett menet*be.

5. Mind Vogelweide, mind Radnóti versében, minden tragikumuk ellenére rengeteg a hangulati elem. Vogelweideében főleg az első, a halállal foglalkozó versszakban, Radnótiéban a vers második felében. Itt, a vers második részében a realitás képei is átlépnek a szubjektivitás tartományába, a vágyott béke képei idillé nemesülnek – de úgy is mondhatjuk, hogy idillé korlátozódnak. *Nem csak szívemben hordom* – igen, ezek a képek-jelenetek a valóság részei, lényegükben azonban a békének mindig is a szívben hordott, a szív által megfogalmazott képei: létezésük közege mindenekelőtt a hangulat – ugyanúgy, mint Vogelweide költeménye első szakaszában, ahol a hangulat szinte tárgya, mondanivalója a versnek. Ez a két hangulati elem: a Vogelweide-vers első szakaszának tematikai álomhangulata és a Radnóti-vers második felében a nem kevésbé irreális, vágyott-álmodott valóság, a még pusztulásában, emlékeiben sem biztos hogy létezett múlt vetül vissza az *Erőltetett menet* elejére is. Három tényező alakítja e verskezdetet, pontosabban e verskezdet appercepcióját: e két hangulati tényező, és a *bölcsebb, szép halál* szelíd és mégis szinte kibírhatatlan fájdalma, menekülés a halálból egy másik halálba, melyet az élet képei álomszerűségükkel csak alátámasztanak. Valószínű, hogy a *hold ma oly kerek* képe ugyanezt a metafizikai rejtélyességet erősíti. A kimondottnál egy réteggel mélyebben így lesz paradoxonná e költemény tartalma: nem az élet akarta, hanem a halál elfogadása szólal meg benne – nem először Radnóti lírájában.

6. Nagy kört jártunk be. Kiindultunk abból a hatásból, melyet az *Erőltetett menet* mint a formai tökély és mint az emberi akarat és bátorság örök érvényű példája gyakorol az olvasóra. Elfogadtuk e két hatást keltő tényezőt, szinte

áhitatos csodálattal, és mégis: nem tudunk kiiktatni magunkból bizonyos feszültséget: a versben kifejezett lélektani abszurditás feszültségét. Végül a Vogelweide-vers hangulati elemeinek elemzésekor úgy véltük, hogy Radnóti költeménye sokban ez általa fordított vers tónusához alkalmazkodik, hogy annak hangulati dominanciáját veszi át s ezzel, az olvasó szemében maga is többé-kevésbé a hangulat szinonimájának, a nosztalgikusnak, a nem-teljesen reálisnak színeibe öltözik. Ennek a hangulati-nosztalgikus látásmódnak megjelenése a vers első soraiban megjelenő *bölcsebb, szép halál* definiálatlan, inkább csak éreztetett képze, ez az egyszerre szelíd és rettenetes, éppen vigasztaló vágy-jellege miatt oly abszurdan fájdalmas képzet. Az *Erőltetett menet* tehát nem, vagy nem csak a továbbélés megfeszített, görcsös akaratának, hanem a halál elfogadásának is verse. Ebből a kettősségből fakad különös, egyszerre beletörődő és nyugtalanító tónusa, hiszen a lét legnagyobb ellentéteit egyesíti anélkül, hogy bármelyiket is kiemelné az érzelmek homályba és nosztalgiába merülő világából. Nemcsak a *bölcsebb, szép halál* és nemcsak a *van visszatérni otthon* ellentétes tartományai maradnak meghatározatlanok, hanem ez a meghatározatlanság a költő irántuk érzett vágyának-taszításának is árulójává válik. Van-e még otthon, ahova érdemes visszatérni, és van-e halál, mely értelmesebb és szelídebb az itt várakozónál? Van-e még vágy, erő és kívánság e kérdések megválaszolására, mélyebben és könnyörtelenebbül, mint ahogyan e vers a probléma igazi és reménytelen lényegét szépségével eltakarja? Értjük-e már e szépség lényegét, mely nem más, mint e kérdés megválaszolatlanságának adekvát nyelve, s észreveszünk-e, hogy az olvasó reakciója valóban *nem* a lelkierő csodálata, hanem a probléma átélésének követése, újraélése. Radnóti költészete gyakran állítja elénk ezt a csapdát: egyszerűnek, lelkileg a problémákon túlemelkedőnek látszik, s ezért a befogadás elemébe mindig belevegyül a követhetetlenség, a végső nem-értés halk idegenség-érzete. Le kell hatolnunk e felszínükön oly sima, oly csiszolt versek alsóbb rétegeibe, át kell törnünk a forma megbonthatatatlannak tűnő tökélyét ahhoz, hogy észrevegyük mélyükön a megfogalmazatlan vívódás vízjeleit. Vonzódásunk ezekhez az alig láthatóan halvány, rejtett formákhoz tapad, ezek hívják elő és ezek strukturálják érzéseinket. Csak ennek az útnak bejárásával világosodhat meg előttünk Radnóti költészetének lényege és költészetének valódi nagysága.

Zendülőkről – többféleképpen Cocteau- és Márai-szövegek párbeszéde

Cocteau és Márai sohasem folytattak párbeszédet egymással, szövegeik azonban – akarva-akaratlanul – dialógusba kezdtek. Erre az általánosabb, nem a közvetlen érintkezésen alapuló párhuzamra már a kortársak közül fölfigyeltek néhányan. A *Hétköznapiak és csodák* író Szerb Antal a *Vásott kölykökben* (1929) és a *Zendülő*knben (1930) a racionális lélektan elleni lázadást vette észre: „Jean Cocteau legjobb regénye... olyan világot rajzol, ahol csak a lélek uralkodik, a külső világtól, az ész- és célszerűség világától függetlenül. Valaha mindnyájan ilyen világban éltünk és minden cselekedetünk action gratuite volt: gyermekkorunkban. Cocteau regényének hősei véget érni nem akaró, és ezért tragikus gyermekkorban élnek. Lázadásuk az, hogy nem akarnak felnőni, nem akarják alávetni magukat a felnőttvilág racionális lélektanának. A regény alapelgondolása közeli rokona Márai Sándor *Zendülő*k-jének, amely a legjobb magyar regények egyike.”¹ A pontos megfogalmazásból is kitűnik, Szerb Antal nem tekintette a *Zendülő*k közvetlen okának Cocteau regényét; sokkal bölcsőbb volt annál, mint hogy ilyen kauzalitást föltételezzon.

A két mű egymásra vonatkoztatva is értelmezhető, s ez a kölcsönösség mindkét regény jelentését árnyalja – függetlenül attól, hogy még csak nem is ugyanazon nyelvhez és kultúrához tartoznak. A *Zendülő*ket azonban évtizedekig (már amennyire beszélni lehetett róla egyáltalán) csupán a korábbi szövegre vezették vissza, s konkrét hatásra utaló megfeleléseket kerestek benne. 1946-os naplójegyzetében Márai maga is szükségesnek tartotta kijelenteni: „Mikor a »Zendülőket« írtam, Cocteau még neki se látott az »Enfants terribles«-nek! S később a francia kritika kissé gúnyosan hangoztatta a két könyv hasonlóságát? S nem állhattam oda, aktákkal bizonyítani, hogy nem is tudtam Cocteau könyvéről! Sötétben botorkálunk, s örökké egymásba ütközünk, mint a vakok. Már igazán csak szaglásunk tájékoztat...”² Egyáltalán nincs szándékomban megkérdőjelezni e mondatok őszinteségét. Mindössze arra emlékeztetünk, hogy az *Enfants terribles* igen zajos sikert aratott, s bizonyos motívumok, történetelemek (ezekre később kitérünk) kísértetiesen azonosak. Azt sem zárhatjuk ki, hogy Márai nem pontosan emlékezett viszsza. Amikor 1946-ban újraolvassa Gide *Pénzhamisítók*ját, sietve följegyzi:

„Most már értem, miért szerette Gide a »Zendülők«-et, s örülök, hogy esztendőkkkel előbb jelent meg könyvem franciául, mintsem Gide megírta regényét...”³ A *Zendülők* (*Les révoltés*, ford. Gara László) már 1931-ben valóban megjelent franciául, a Gide-regény viszont 1925-ben. A dolog lényegén azonban mindez vajmi keveset változtat. Az is lehet, hogy Márai pusztán a plágium gondolatát akarta elhárítani, anakronisztikusnak ítélte egyúttal azt a fölfogást, hogy csupán az önmagába zárt műalkotás tanulmányozható. Márai – Ottlikhoz hasonlóan – már meglévő szövegek, történetek átalakíthatóságában, variálhatóságában hitt. Nem föltétlenül új történetek kitalálásában, hanem újrafogalmazásában lelte kedvét. Hiszen a mesék száma – Szini Gyula emlékezetes Nyugat-beli esszéjére utalva (1908) – amúgyis véges, elmondásuk, ha kell, kifordításuk hogyanja viszont végtelen. (Azokra a Márai-regényekre gondoljunk, amelyek – Odüsszeusztól Júdáson át Casanováig – az európai kultúra alaptörténeteinek átírását jelentik.)

Míg a komparatistikát korábban csaknem kizárólagosan meghatározó hatáskutatás a szerző szintjére korlátozódott, az újabban oly gyakran emlegetett szöveggközöttiség az olvasóról sem feledkezik meg, akinek tudatában a mű mindig valamely kontextusnak, több szöveg által alkotott kapcsolatszövevénynek is része. A reciprok intertextualitás nemcsak előre-, hanem visszautalást is föltételez. A befogadó maga választja meg, hogy az adott művet milyen más alkotással hozza összefüggésbe. Így a befogadó szintjén a későbbi mű is befolyásolhatja a korábbi jelentését. „Minden egyes új szöveg – írja Kulcsár Szabó Ernő – csakis intertextuális úton, azaz csak más szövegek vizsgálatában határozható meg egyáltalán. Ebben az esetben a (már) meglévő szövegekkel kialakuló (mert elkerülhetetlen) dialógusviszony kérdése a szöveg-ontológia kérdésévé válik: új entitás keletkezése csak akkor lehetséges, ha a keletkező a már fennálló és létező másik révén, azon keresztül definiálja önmagát.”⁴ Tanulmányunk többféle módszerrel próbálja a két művet megközelíteni. A nyilvánvaló hasonlóságok miatt a tényszerűen kimutatható összefüggéseket sem kerülhetjük meg, de tudnunk kell, hogy a Cocteau- és Márai-regény közötti lényegi egyezés (és különbség) a hagyományos „hatásológiaiával” megfejthetetlen. A közös „alapelgondolás” (Szerb Antal) csak a létértelmezés felől közelítve (szemléleti-alkati rokonság, bölcséleti háttér) és poétikai aspektusból világítható meg.

A nyilvánvaló párhuzamok elsősorban a tematikai közelséggel és bizonyos motívumok azonosságával magyarázhatók. Közülük Szegedy-Maszák Mihály is említ néhányat:⁵ öntörvényű kisvilágok magánmitológiája, céltalan lopások, játék (színházat játszanak), a szülők hiánya vagy távolléte. A hasonlóságok egyáltalán nem érnek véget ezzel. A játék, a hasznavehetetlen

tárgyak gyűjtése mindkét regény hősei számára csak úgy érdekes, ha az akció veszélyes. Gyermekek- és felnőttkor határán még a halált is el akarják játszani. Cocteau regényében Élisabeth hipnotizálja, altatja öccsét, s Paul „mohó vágyai lehullottak, könnyítettek a súlyán s megkötött kézzel és lábbal engedték a holtak vizére”.⁶ Végül mindketten öngyilkosok lesznek. A *Zendülők*, mint tudjuk, az áruló Ernő halálával ér véget. Látványosabb példaként említhető Szerb Antal regénye, az *Utazás és holdvilág* halál-motívuma: az Ulpiusok halál utáni vágya, Mihály beszélgetése Waldheimmel az etruszkokról, a meghalásról mint erotikus aktusról stb. A *Vásott kölykök*ben Paul Dargelos, a *Zendülők*ben Ábel Tibor iránti rajongása az a leplezetlenül konfesszionális elem, amelynek jelzése az *Egy polgár vallomásaiban* (1934) oly kihívóan őszinte. Ábel azt szeretné, ha Tibor fölött hatalmat nyerne. Paul ugyanerről ábrándozik Dargelossal kapcsolatban. Valójában Paul is, Ábel is a csonkaságukat érzik – Thomas Mann Tonio Krögerének Hans Hansen iránti csodálatára emlékeztet. Ahogy Hans Hansent nem érdekli a *Don Carlos*, úgy tolja félre Tibor is a könyveket. Némelyik motívum ezek közül már-már irodalmi idézetnek is tetszhet: a lopás és szökés Rousseau *Vallomásaiból*, a plátói szerelem *A varázshegy*ből, az erotikus játék Musil *Törlesséből* ismerős. Mindkét regényben szerepel egy-egy olyan figura (a gazdag amerikai fiú, Michaël, illetve Volpay Amadé, a színész), aki a külvilágot képviseli, s akit a gyermekek valósággal istenítenek.

A színpadiasság, a színházi életet idéző mozzanatok következetesen végigvitt láncolata, a regények egészét behálózó képzet-sora talán minden más egyezésnél hangsúlyosabb. A mesterségesen kialakított, a szerepjátásra alkalmat adó „üvegbura alatti” létet érzékeltetik. Ezek a „nagy komédiások” (Cocteau szavai) „egy másik világ magatartása mögé” rejtőznek így. Dargelos a Racine-hősnő, Athalie jelmezében látható egy fényképen: „meglepően hasonlít az 1889 körüli nagy tragikákhoz.” Élisabeth „otthagytá őket, színész mozdulattal simítva végig a haján s tette, mintha lépés közben uszályt vonszolna maga után”. A lomtárnak látszó szoba ágyai színpadhoz hasonlatosak: „Már a színpad is oly prológust vezetett be, mely mindjárt megindította a drámát.” „A színház a szobában este tizenegy órakor kezdődött. Vasárnapot kivéve, sosem volt délutáni előadás.” Az 1920-as, 30-as évek prózájában oly gyakori tendenciára vall a gyermek- és ifjúkor mitizálása: „...e színpad szereplői közül egyik sem tudta, hogy szerepet játszik, még az sem, aki néző volt. A darab épp ennek az ősi öntudatlanságnak köszönhet, hogy örökké ifjú maradt. Anélkül, hogy sejtették volna, a darab (vagy ha tetszik a szoba) mindig a mítosz partján ringatózott.”⁷ Cocteau regényében a piros pamutronggyal letakart lámpa vöröses homályba borítja a szobát,

s úgy vetíti előre a végzetet, mint Kosztolányi *Édes Annájában* a csillár vilanygömbjeire dobott csipke („színpadi fényt szórtak az új tapétákra”). „Tudjuk – írja erről a jelenetről Bori Imre –, a nagy tragédiákhoz méltó végjelenet következett be.”⁸ Az amerikai fiú szobájában „jókora reflektoros-lámpa” áll: „a külső világítás alulról jött, mint egy színpadi rivaldából s az egész termet sajátos színházi holdfényben fürösztötte”. A tragikus racine-i cselekmény megállíthatatlanul rohan végkifejlete felé, résztvevői „éppoly kevésbé fontolták meg cselekedetük közvetlen és közvetett következményeit, éppoly kevésbé elmélkedtek önmaguk belső életén, ahogy a színpadi remekmű sem törődik a cselekménnyel vagy a megoldás közeledtével”. A már-már beteges testvéri szeretet jellemzője, hogy Élisabeth még akkor sem engedi el zsákmányát, amikor Paul már haldoklik: „Már elhagyják az Átridák poklát, magas koturnusokon, mint a görög színészek.” Az életének revolverrel véget vető Élisabethre ráborul a spanyolfal, „föltárta maga mögött a behavazott ablakok halvány fényét, oly nyílást ütve a zárt szobán, mint egy bombázott városban, s a titkos szobát nyílt színházzá változtatta, nézőtérrel”. A nézők mintha kinn, a havas ablakok mögött ülnének.

Márai hősei is tudják, hogy a banda játécai mögött ott van egy másik világ. Ez a furcsa társaság „ennek a másik világnak szilánkjeiből szeretne építeni valamit, az ég alá egy kisebb üvegburát, amely alatt el tudnak rejtőzködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra”.¹⁰ De ott, az üvegbura alatt sincs menekvés, őket is nézi, meglesi valaki. Sőt, játékuakat valójában kívülről rendezik meg („valakinek érdeke volt ez a játék”), ők csak azt hiszik, hogy maguknak játszanak. Bár a gyanakvás („valaki csalt”) kezdettől bennük van. (Gondoljunk az *Emlékpórá* és *Zene* című jelenet részeg játékára. Ők a színpadon, reflektorfényben, mialatt valaki figyel ők az egyik páholy sötétjéből.) Márai zendülői is fölfedezik, hogy színészi tehetségek, jelmezekbe öltöznek, szerepeket játszanak, s úgy kapaszkodnak ebbe, mint az elveszett világért való „egyetlen kárpótlásba”. Ám leginkább azt akarják megérteni, miért vannak együtt, miért játszanak, miért élnek. Cocteau árvagyerekeiben ezek a kérdések meg sem fogalmazódnak. Eszükbe sem jut, „hogy ők csak dugáruként léteznek, hogy a sors csak megtűri őket, mintegy szemet huny előttük”.¹¹ Ezen a ponton azonban a regények színházi képzet-sorainak vizsgálata mélyebb (világképi, személyiségfelfogásbeli) összefüggések területére vezet.

A regények lehatárolt színpadképei, szobákba zárt különvilágai a menekülés terepei. Tudjuk, ennek az exodusnak tekintélyes irodalma van az európai kultúrában. Amikor a múlt század második felében – Poszler György találó megfigyelésére emlékeztetve – kiderül, hogy se igazán drámai, se

igazán epikus mozzanat nincs, az irodalom vagy megkapaszkodik a realitásban (naturalizmus) vagy az irrealitásba vonul vissza. A folyamat talán Baudelaire „mesterséges mennyországával” (*Les paradis artificiels*) kezdődik, folytatódik a kincses és rejtelmes szigetek kalandjaival, s aztán eljut „a legközelibb-legtávolibb zártságba, a psziché mikrokozmoszába”.¹² 1913-ban megjelenik századunk egyik legkülönösebb regénye, Alain-Fournier *A titokzatos birtok* című műve. Álomvilág van itt is – lampionos kerttel, elpattant húrú hangszerekkel. Cocteau és Márai regényében végzetesen elromlik a játék. „...nagydiákok erotikus-halálos játékközössége. Későkamasz forrongás a felnőttkor küszöbén – írja Poszler. – Kényes váltás. Ifjúból férfi lesz, erotikumból szexualitás. Jó esetben a férfi őrzi az ifjút, a szexualitás felszívja az erotikumot. Rossz esetben a férfi legyőzi az ifjút, a szexualitás megsemmisíti az erotikumot. Itt az utóbbi. Erotikus-halálos játékból kirobban a szexuális aberráció. Az ifjúkor romantikus végjátékából a férfikor rossz szájízű prózaisága. Atmoszférikus sejtetés helyett praktikus valóság.”¹³ Az 1920-as, 30-as évek fordulóján olyannyira beborul a világ, hogy a játékból induló lázadás a kultúrával való minden kapcsolatot elveszíti. Lehet belőle az antik tragédiák dermesztő hidegét árasztó önpusztítás, mint Cocteau regényében, lehet – a gyermeki tisztaságot már alig őrző – romlékony álomvilág, mint Márai *Zendülőkjében*, és lehet olyan elvaduló erőszak és barbárság, mint Golding művében, *A legyek urában* (1954). Ha az energia nem hasznosul, ha nem lehet levezetni, akkor a játék öncélúvá, befelé fordulóvá és romboló erővé válik. A modern regényben egyébként – nem függetlenül Freud nézeteitől – sorra születtek meg a gyerekhős, a gyermek-motívum archetipikus jellegén, a gyermek toposzán alapuló művek.

Az értelmes közösség nem adatik meg, s e gyerekhősök eljátsszák, átélik, ami képzeletükben megjelenik. Felfoghatatlan, de részleteiben világos történeteket mesélnek, játszanak egymásnak. Itt mindent lehet, aminek nincs célja. Fölrúgják azt az értékrendet, amely szerint a környezetük él, így próbálják legyőzni az unalmat, a csömört, az élet ürességét. Cocteau és Márai kivételes érzékenységgel vetítenek előre olyan felismeréseket, amelyeket a filozófia is csak később tudatosított. Ha arra gondolunk, hogy az álomvilágba menekülés ideje e regényekben többnyire az éjszaka (a vásott kölykök előadásai rendszerint hajnali négyig tartanak), akkor a nappalit tagadó éjszakai megnyilvánulás érzékletes megfogalmazását Karl Jaspers 1932-ben megjelent *Filozófiájában* is megtalálhatjuk. Az „Éjszaka Szenvedélye” semmibe veszi az emberi valóságot rendező, annak értelmet, világosságot, célelvűséget adó „Nappal Normáját”: „Kifürkészhetetlen vágyainak engedve, melyek révén sosem keres önigazolást, az Éjszaka Szenvedélye hitetlen lesz és hűtlen a

nappalhoz. Nála sem kötelességek, sem célok nem számítanak; az Éjszaka Szenvedélye voltaképp beleszédülés a vágyba, hogy elpusztítsa magát a világban, hogy minden világ megsemmisítésének mélységében kiteljesedhesen.”¹⁴ A felnőttek világa, nappali normája azonban Márai regényében végül is közbelép. Megérkezik Tibor apja, s föltehetőleg le is zárul hőseink retardált gyermekora. A zendülők előbb rebellisek: láznak az apák ellen; aztán konzervatívok: igazodnak az apákhoz. (Miként erre Márai önéletrajzi esszéregényétől Hevesi András *Párisi esőjéig* oly sok példa akad.) Márai nem titkolja, mindaz, ami a Furcsa nevű hegyi vendéglő szobájában lejátszódik, valamiképpen a felnőttek világának tükörképe. „Ők háborúban élnek, a maguk külön háborújában, mely független a felnőttek háborújától...”¹⁵ Független, mert erkölce, szerkezete, törvényei élesen különböznek a felnőttekétől. Játékuk elválaszthatatlan Volpay Amadé clown-figurájától. A színész ezernyi apró trükkel szinte hipnotizálja a fiúkat. Ambivalens személyiségében szüntelenül érezhető az üres modorosság, a manír, de tud valamit, s ezzel a többlettudással feledteti az apák minden bölcsességét – beleértve Zakarka úr, a tót cipész zavaros messianizmusát is. Jellemző, hogy a regény egyik legsúlyosabb mondata is az övé: „Amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, mikor kiállsz a körből és nézed.”¹⁶

Cocteau regényében a felnőttvilág még így, kontrasztként sem jelenik meg, a szerelmi négyszög tagjain kívül egyetlen jelentősebb figurát sem emelhetünk ki. Élisabeth és Paul, Agathe és Gérard ösztönösen játsszák el szerepeiket, s az elbeszélő többször is fölhívja a figyelmet arra, hogy létükben „az értelemnek úgyszólván semmi hely se jutott”. Márai, aki – például az *Egy polgár vallomásaiban* – oly szépen írt a ráció tiszteletéről, a neurózis, a szorongás, a félelmi állapot legyőzhetőségéről, „a tudatalattiból felgőzölő mocsárláz” elutasításáról, Cocteau ösztönlényeinek végzetes útját nem követhette.¹⁷ A *Zendülők* elbeszélője szerint ezek a fiatalok könnyen egyezséget kötnének apáikkal, ennek azonban az őszinte és egyenes beszéd a feltétele. Hőseink ezt az alkut később – e feltétel teljesülése nélkül is – megkötik. Ábel és Ernő beszélgetése is erre utal a regényben: „Mi is felnőttek leszünk – mondta komolyan Ernő. – Talán. De addig védekezem. Ennyi az egész.”¹⁸ (Máshol meg arról olvashatunk, hogy máris „alacsonyrangú felnőttnek” zuhantak vissza.) Akad olyan is (Tibor), akinek a lázadás eme gyerekes formája egyáltalán nincs ínyére. A *Zendülők* apák és fiúk, elvek és ösztönök, én és természet, szocializáció és korlátok nélküliség feszültségét úgy sűríti regénybe, hogy ennek az ellentétnek az időlegességét, átmenetiségét is érzékelteti. Az adott egzisztenciális kérdést jól-rosszul tudatosított életproblémaként élék meg. Talán Kosztolányi *Aranysárkányának* diákjainál is tudatosabban. Igaz,

ott meg az „ami vitális, az antiracionális, ami racionális, az antivitális” unanimói kettőssége körvonalazódik élesebben. (Az *Aranysárkány* azt az időszakot is fölillantja, amikor a hajdani diákok már hozzászürkülnek a felnőttek világához.)

Ottlik Gézáról írt könyvében Szegedy-Maszák Mihály mutat rá arra, hogy a felnőtté válás mint értékcsökkenés a romantika és örököseinek hagyománya az európai irodalomban.¹⁹ Az *Iskola a határon* a sok hasonló témájú regénytől abban is eltér, hogy az átalakulás gyarapodást és nem kényszerű hanyatlást jelent. Cocteau és Márai regénye annyiban mindenképpen rokon, hogy hőseik a gyermekkor bensősége és biztonsága után a „létbe vetettség” állapotával szembesülnek. A *Zendülő*kben azonban ez a váltás megvalósítható személyiségértékeket fenyeget, s ily módon sodorja veszélybe a személyiség integritását. A *Vásott kölykök*ben nincsenek ilyen értékek, az én legbensőbb lényege végérvényesen megbomlott. A *Zendülő*kben ilyen figura a színész: személyiségének már nincs magja. Ő maga sem tudja, hogy sok arca közül melyik a végső.

Az a meglepő, hogy az irodalmi, képzőművészeti, zenei stb. avantgarde-dal oly intenzív kapcsolatot tartó Cocteau mondhatni „klasszikus” és „hagyományos” regényt írt. Első elbeszélő művei még játékos ötletek halmazai, valahol a dadaizmus és a szürrealizmus között. A *Vásott kölykök*ben azonnal szembetűnik, hogy mindvégig olyan elbeszélő közli velünk a külső és belső történeteket, aki éppoly magabiztosan, fölülnézetből festi meg a Cité Monthier behavazott kis palotáinak látványát, mint a hősök lelkivilágának legapróbb rezdüléseit. Cocteau minden fölöslegestől megszabadítja az elbeszélést, modell-helyzetet teremt. Minden bizonnyal a dráma, a film formanyelve is a prózai kifejezés lehetőségévé transzponálódik. Az olyan komplex tartalmú helyzetnek, mint amilyen a *Vásott kölykök* cselekménye előtt létrejön, az összes részletét elképzelhetetlen egy kisregényben összesűriteni. Mindezt csak jelezni lehet abban a néhány ember között kialakuló szituációban, melyben a kapcsolatrendszer elemzése nem térül el más, mellékes irányba. Kitérők, elágazások nélküli linearitás – mondhatnánk –, ha nem éreznénk az egyenletesen távolságtartó közlés és az ábrázolt folyamat ellentmondásossága közötti feszültséget. Mert egyfelől tagadhatatlan, hogy az egyébként gyér események a hógolyózás nyitó jelenetétől az egyre végletesebbé váló szenvedélyek miatt akadály nélkül jutnak el a kettős öngyilkosságig. A történetek menete viszont egyre inkább a befelé mélyülő és szűkülő spirálra emlékeztet. Helyzetük egyre kilátástalanabb, miközben azt hiszik, hogy önmegvalósításuk egyedül helyes útját járják.

Márai „fejlődéstörténetileg nem igazán huszadik századnak” minősített regényformája (Szegedy-Maszák Mihály) valójában annak az ábrázolási eljárásnak a módosítása, amely eredetileg tágasabb tér- és időviszonyokkal próbálta a fikcióvilág szociológiai alapozottságú teljességét adni. Márainak – ember- és létértelmezése következtében – erre a megjelenítésre nem volt szüksége: ez a mű is a központi alakok felől rendezi be a regényvilágot, s csak annyi tárgyiságot integrál, amennyi a hősök sorsát okvetlenül befolyásolja. Mellékcsелеkményre, a tárgytól való elkalandozásra nem találunk példát. A kronológiát ugyan meg-megszakítják a gyakori visszautalások (például a regény elején Ábel emlékképei). A narráció harmadik személyből észrevétlenül elsőbe vagy önmegszólító másodikba vált át – az elbeszélő és Ábel szólamát azonosítva. Márai a kauzális kapcsolatok föllazításával, kimondás és elhallgatás finom játékának lehetőségeivel is él. Teheti, minthogy a szöveg jelentős részében action gratuite-eket kell leírnia. Mindez azonban a regény poétikai struktúrájában különösebb fölfordulást nem okoz.

Azt ugyan nem állíthatjuk, hogy a két műben egyértelműen a korábbi korszakok prózaírói gyakorlata él tovább. Ám mindkét regény szemléletében, világképében jóval merészebb, mint az elbeszélés új formáinak kialakításában. Ha arra gondolunk, hogy a század epikájában a döntő változások a történetnek az elbeszéléshez való viszonyában figyelhetők meg, akkor Cocteau és Márai regényében a tradíció bevált, kiművelt alakzataihoz, illetve azok részleges megújításához kapcsolódik a cselekmény megformálása. Modernségüket azonban aligha kérdőjelezhetjük meg, s talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a modernségnek nem föltétlenül sajátossága a cselekményalakítás módjának radikális változtatása – miként azt Thomas Mann, Ernest Hemingway, Alfred Döblin vagy Scott Fitzgerald műveiben is látjuk. Sok jel mutat arra, hogy Márai regényírását leghelyesebb az esztéta és a másodmodernség között elképzelni. A *Zendülő*kben is történetet mond el „jól fogalmazott mondatokban”. A narratív dominancián belül olyan jellegzetes másodmodern sajátosságot vehetünk észre, amelyben valójában a beszélgetés az epikus igazi közege: Ábel és Zakarka úr, Volpay és a fiúk beszélgetése stb. A diszkurzív nyelvhasználat²⁰ is lehetővé teszi a személyiség kérdésessé válására utaló tudattartalmak közlését, de mindez nem jelenti az egyéniség mibenléte, megalkothatósága iránti teljes bizonytalanságot.

Olvasta-e Márai Sándor a *Vásott kölyköket*? A tárgyválasztástól egészen apró mozzanatokig sok-sok hasonlóság alapján mondhatjuk: minden bizonynyal igen. Ha nem az adatszerűen kimutatható érintkezésekre figyelünk, s nem célzatosan megválasztott idézetekkel manipulálunk, akkor jóval izgalmasabb kérdések sora nyílik meg. Hogyan teremtette meg a *Zendülő*k a maga

előtörténetét? A hagyományból vagy a kortársi jelenből milyen művekre utal, milyen bölcséleti és poétikai kérdésekre reagál és ezeket hogyan értelmezi? Ebből az aspektusból az „olvasta-e” kérdése akár bagatellizálható. Miként azt – jó érzékkel – Márai Sándor is tette.

- 1 SZERB Antal, *Hétköznapi és csodák* = Sz. A., *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., 1971, 493.
- 2 MÁRAI Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 140.
- 3 MÁRAI Sándor, *i. m.*, 152.
- 4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez*, It, 1993, 661. – A reciprok intertextualitás kérdéséhez: HIMA Gabriella, *Szövegek párbeszéde*, Bp., 1994, 5–14, 155–158.
- 5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., 1991, 152.
- 6 COCTEAU, Jean, *Vásott kölykök*, Bp., 1994, 91, ford. GYERGYAI Albert.
- 7 COCTEAU, *i. m.*, 53, 55, 80, 82 és 84.
- 8 BORI Imre, *Az Édes Anna egy lehetséges nézőpontjáról*, Literatura, 1986, 58.
- 9 COCTEAU, *i. m.*, 127, 178–179 és 180.
- 10 MÁRAI Sándor, *Zendülők* = M. S., *A Garrenek műve*, I–II, Toronto, 1988, I. 81.
- 11 COCTEAU, *i. m.*, 96.
- 12 POSZLER György, *A regény válaszfalai. Műfaji változatok a XIX. század második felében*, Bp., 1980, 254.
- 13 POSZLER György, *Magyar város – európai kultúra. Márai Sándor és Kassa mítosza* = P. Gy., *Vonzások és taszítások*, Bp., 1994, 180.
- 14 Idézi RÓNAY László, *A gólyakalifa. Babits, Bergson, Freud*, It, 1984, 671–672.
- 15 MÁRAI, *i. m.*, 84.
- 16 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 142.
- 17 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., 1990, 283.
- 18 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 77.
- 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Ottlik Géza, Bp., 1994, 137.
- 20 A diszkurzív nyelvhasználatról részletesebben: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között*, Literatura, 1992, 252–253.

Számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém

BENEY ZSUZSA író, Budapest

BÍRÓ FERENC egyetemi tanár, Budapest–Miskolc

BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen

BOGOLY JÓZSEF ÁGOSTON egyetemi docens, Budapest

K. BOLGÁR ÁGNES nyugalmazott könyvtáros, Budapest

FERENCZI LÁSZLÓ tudományos főmunkatárs, Budapest

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged

GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen

HOPP LAJOS irodalomtörténész, Budapest

KENYERES ZOLTÁN egyetemi tanár, Budapest

KERÉNYI FERENC irodalomtörténész, Budapest,

NAGY MIKLÓS egyetemi tanár, Debrecen

OLASZ SÁNDOR egyetemi docens, Szeged

SZABÓ FERENC SJ író, a *Távlatok* főszerkesztője, Budapest

SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi docens, Szeged

SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest

SZÓKE GYÖRGY egyetemi docens, Budapest–Miskolc

TOLCSVAI NAGY GÁBOR egyetemi docens, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály

Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván

Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga

Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben

Felelős vezető: Balogh Mihály

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.

Előfizethető bármely hírlapkézbcsító postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható

a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.),

a *Studium* (1052 Budapest, Váci utca 22.) és

a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint

a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

(H-1389 Budapest, Pf. 149).

IRODALOMTÖRTÉNET

Ács Tamás, Jankovits László, Jánosi Zoltán,
Katona Gergely, Z. Kovács Zoltán,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Pozsvai Györgyi,
Szili József írásai



1995/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1995. LXXVI. évf., 4. sz.

Új folyam XXVI. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1995/4. szám

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?	495
Z. KOVÁCS ZOLTÁN	
„De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ”	
<i>A/a szív örvényei</i>	542
SZILI JÓZSEF	
Hogy tempóz Tompa?	
(Irodalomtopológiai Tompalógia)	555
KATONA GERGELY	
Orbán Ottó költészete 1990 után	593
ÁCS TAMÁS	
Avantgárd-e „a magyar avantgardizmus első kötete”?	
– Kassák Lajos: <i>Éposz Wagner maszkjában</i> –	609

Szemle

JANKOVITS LÁSZLÓ	
Egy elemzés kudarcai – Vadász Géza Janus-könyve	624
POZSVAI GYÖRGYI	
Bori Imre: <i>Prózatörténeti tanulmányok</i>	637
JÁNOSI ZOLTÁN	
Vasy Géza: <i>Nagy László-tanulmányok</i>	640

Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?

„Teljes őszinteséggel kijelentem, nincs okom kételkedni abban, hogy én többet fosztogattam volna, mint bármelyik költő. Tudja meg az egész világ, hogy a legelső naptól fogva, mióta az irodalmat tanulmányozom, megtanultam horoggal olvasni, magam hasznára fordítva, ami jót találtam, beiktatva a jegyzőkönyvembe, s annak idején élve is vele, hiszen elvégre ez az a gyümölcs, amelyet a könyvek olvasásából nyerünk. Így tesz minden értelmes író ember, s aki nem így cselekszik, az, nézetem szerint sohasem jut el a kitűnő írás csúcsára, minthogy emlékezetünk gyenge és hiányos, s ily segítség nélkül ritkán teremti elő számunkra megbízhatóan a már látott dolgokat, ha a szükség követeli.”¹ Ez az idézet 1620-ból származik, Giambattista Marino Claudio Achillinihez írt leveléből, s már önmagában is megfelelhette azokra az elképzelésekre, amelyek a különféle intertextuális kapcsolatokat csak az utóbbi idők (főként a posztmodern irodalom) jellegzetességének tartják. Bár az irodalmi műalkotások produkciójának rekonstrukciója mindig csak nagyrészt önkényes spekulációk eredménye lehet, ebből a szövegből mégis következtethetünk a más művekkel való – jelen esetben közvetlen idézés révén megvalósuló – kapcsolatok intencionális voltára. Így e szöveg nyomot jelenthet arra vonatkoztatva is, hogy az intertextuális technikák már nagyon régóta az esztétikai jelentésalkotás „tudatos” eszköztárába tartoznak. A következő idézet, amely több mint száz évvel későbbi, Christoph Martin Wielandtól származik: „A szerzőnek jogában áll feltételeznie olvasói jártaságát a mitológiában és a történelemben, regények, színművek és a képzelőerő és az értelem más alkotásainak ismeretét, és ezért szükségtelen volna minden olyan névhez megjegyzéseket fűzni, amelyek mindenki előtt ismertek, aki az olvasottságnak akár a legalacsonyabb fokán áll.”² Szintén egy utalás az intencióra, amely – legalábbis e szövegrészlet szerint – más jellegű intertextuális eljárásra vonatkozik, ám ennél fontosabb, hogy a befogadási folyamatot is figyelembe veszi. Így tehát ez a szöveg elárulja, hogy a szerzői intenció az esztétikai hatásfolyamat receptív oldaláról is feltételezi azt, hogy az olvasás aktusában (Wolfgang Iser) sem egy zárt horizont szembesül a mű lehetséges válaszstruktúrájával, tehát nem egy fenomenológiailag redukált érzékelést feltételez, hanem egy történetileg, a műveltség által kialakított

tapasztalati horizontot. Ha úgy tetszik, ezt a folyamatot „intertextuális olvasásnak” is tekinthetjük, noha ennek általánosítása recepcióesztétikai szempontból igen problematikus kérdés (erre később vissza is kell térnünk). Viszont egy olyan esetben, ahol a szövegek közötti kapcsolódás nyilvánvalóan jelölt (így például Wieland *Agathon*­jában), ez azt is jelenti, hogy a szöveg felhívó struktúrájában (az Iser-féle Appellstruktur értelmében) megjelenhet a kifejezetten intertextuális olvasásra való „felszólítás”.³ Tehát a művek közötti textuális kapcsolatnak a befogadásban való lehetséges szerepe sem az utóbbi évtizedek „felfedezése”. Vegyünk szemügyre egy harmadik idézetet is: „Nyilvánvaló, hogy Adson szerelmi élményének jelenete az éjszakai konyhában csupa vallásos idézetből van összevágva, az *Énekek Énekétől* Clairvaux-i Bernátig, Jean de Fecampig és Hildegard von Bingenig [...]. Ha azonban ma megkérdeznének, hogy az egyes idézetek kiktől származnak, és hol végződik az egyik, hol kezdődik a másik, már nem tudnám megmondani. Előkészítettem ugyanis több tucat cédulát mindenféle szövegből való idézetekkel, több könyvet és egy halom fénymásolatot, sokkal többet, mint amennyit aztán valójában használtam. Amikor aztán hozzáfogtam az íráshoz, egy menetben leírtam a jelenetet [...]. És mialatt írtam, a szövegek tarkabarkán körülöttem, szemeim az egyiktől a másikig futottak, itt betettem egy idézetet, ott egy másikat, és mindegyiket rögtön összeforrasztottam a következővel [...]. Később rájöttem, hogy ujjaimmal megpróbáltam a szerelmi aktus ritmusát követni, ezért nem tudtam megállni, és kikeresni a megfelelő idézetet.”⁴ Umberto Eco vall így *A Rózsa neve* alkotásfolyamatáról. És végül ideidézzük még Esterházy Péter nyilatkozatát az idézéstechnikáról: „Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez [...] Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez: a billegés vagy remegés, nagyon fontos. [...] Tehát valami feszültség támad. Az, aki soha semmit nem vesz észre, az ebből a remegésből sem vesz észre semmit – ami nekem fontos volna, vagy ami nekem egyedül fontos ebben az egészben. [...] Emlékszem, hogy Camus-nál van egy éjszaka – és nem érdekel engem akkor sem egzisztencializmus, se előre, se hátra, se barátság... nekem az a szélseperte, szélcsiszolta égbolt kell, és... akkor van is aztán ez az égbolt...”⁵

Megfigyelhető, hogy az Esterházy-idézetben található utalás a befogadásra hasonlóképpen számít az „intertextuális olvasásra”, mint a Wielandé. Mégis nyilvánvaló, hogy ezek a vallomások gyökeresen más képet nyújtanak az intertextuális eljárások intenciójáról, mint az első két példánk. Míg Marino szerint – ahogyan ez ebből a kis szövegrészletből is kiderül – az idézésnek

legfontosabb szerepe az esztétikai minőség emelésében lehet, és két szöveg kapcsolata integratív viszonyra utal, valamint Wieland nyilatkozata azt árulja el, hogy az intertextuális szövegalkotásban egy közös, egységes művelődési korpusz hagyományára támaszkodik, Esterházy a szövegek közti viszony kiemelésével, e viszonynak önmagában való érzékelésének hangsúlyozásával (lásd a Camus-példát) mintegy megkérdőjelezi az ilyesfajta integráció lehetőségét. Eco pedig szintén magára az idézésre, nem annak hagyományos funkciójára helyezi a hangsúlyt, hiszen nem elsősorban szemantikai, sőt ebben az esetben nem is értelemalkotó szerepet ad a vendégszövegeknek. Nyilvánvaló, hogy az ilyen vallomások „igazságértékét” nem lehet teljes biztonsággal megállapítani, ám – ami talán még fontosabb – azzal, hogy a szerzők a produktív oldalra, a szövegalkotás meghatározottságaira vonatkoztatják e gondolataikat, egyben az alkotói intenció értelmezését nyújtják. Már e példák láttán is világos, hogy nagyon leegyszerűsítőnénk az intertextualitás kérdését, ha mint újkeletű technikát fognánk fel, illetve azzal is, ha például Esterházy idézőmódját azzal utalnánk a funkcionálisan értelmezhetetlen eljárások közé, hogy a „szövegek párbeszédére” már Janus Pannonius óta bárhol találhatnánk példát, tehát ezt a megoldást szinte meg sem kell említeni egy Esterházy-regény kapcsán. Mindkét értékelés felbukkant – főként Esterházy recepciója során – a magyar irodalomtudományban, így nagy szükség volna arra, hogy magát a jelenséget összetettebb szempontrendszer felől közelítsék meg. Szintén nagy hasznát húzhatnák ennek az irodalomtörténeti megközelítésmódok is, hiszen az utóbbi három évtizedben – az intertextualitás-fogalom elterjedésével – született számos ilyen szempontú elemzés rávilágíthatott arra, hogy a jelenség – még szűkített értelmében is – az irodalomtörténeti fejlődésben végig jelen van. Könnyen elképzelhető tehát, hogy nem az intertextuális kapcsolatok megléte vagy mennyisége alkotja a lényeges kérdést, hanem funkciótörténeti alapon lehet eljutni a jelenség értelmezéséhez, alkalmazásához. Jó példát nyerhetnénk erre éppen az Esterházy-recepció áttekintéséből: a kezdeti lelkes „idézetvadász”⁶ lecsengésével mintha elbizonytalanodott volna a kritika, s nemcsak az intertextualitás kérdésköre szorult háttérbe, hanem egyáltalán jóval kevesebb interpretáció született az utóbbi években.

Az bizonyos, hogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy az intertextualitás 1966-os, Kristeva általi „felfedezése” előtt maga a jelenség – annak ellenére tehát, hogy az irodalom történetiségének egyik legalapvetőbb eleme – nem merült fel ilyen formában, sőt Kristeva sem egészen az irodalmi műalkotások között kapcsolatot létrehozó poétikai-retorikai eljárásokat helyezi előtérbe. Az ezek összességéként értett intertextualitás-fogalom ugyan

kétségkívül egyszerűsítette volna a jelenség funkcionális feldolgozását, történeti értelmezhetőségét, de emellett nagyon hamar megjelentek azok az elképzelések is, amelyek egy általános „szöveguniverzum” (Ch. Grivel) fogalmából kiindulva a szövegekként értett irodalom alapvető létmódjaként értelmezték a jelenséget (mint maga Kristeva is), külön szemiotikai szisztémaként felfogva az irodalmat. Ebből viszont az következik, hogy az intertextualitás vizsgálata, értelmezése javarészt az irodalomelmélet kérdésévé vált, bár – ha egy szövegben bármilyen jelként felfogható, más szövegekre utaló nyelvi elem felismerésével létrejövő befogadási szituációt az intertextualitás körébe utalunk (s ezt végül is megindokolhatjuk avval, hogy az értelmező számára egy ilyen – dekódolt – utalás valóban egy meghatározott szövegközi viszony felé irányíthatja az „intertextuális olvasást”) – az irodalomtörténet mint egy értelmezői pozíció esztétikai tapasztalati horizontja és a hagyomány közötti párbeszéd⁷ szinte kizárólagos tárgyává is az intertextualitásnak kellett volna válnia. Az irodalomtörténeti megközelítések viszont nem foglalkoztak annyira e jelenséggel, amelyet egy újraértelmezett történetiségfelfogás nyilván sokkal inkább kihasználhat. Kísérletek ugyan történtek, ezek azonban (inkább részlettanulmányok lévén) nem tudatosíthatták a jelenség általánosérvényűségét.

Így például Hermann Meyer már idézett 1961-es könyve az epikai idézőmód történeti fejlődését követi végig, ám egyes kiemelt művek elemzése mellett nem foglalkozik az intertextuális viszonnak az esztétikai kommunikációban betöltött szerepével, bár funkciótörténeti aspektusból közelíti meg tárgyát. A magyar irodalomtudomány is csak elszórt próbálkozásokkal szolgál, hiszen a filológiai szempontú forrás- és hatáskutatás során nem merültek fel a szövegközi viszonyok teoretikus vagy befogadási problémái. Kivételt jelentenek az olyan tanulmányok, amelyek a különböző intertextuális eljárások poétikai funkciójának elemzésére is igényt tartanak, például Kovács Sándor Iván írása Gyöngyösi Zrínyi-imitációiról.⁸

Nem véletlen, hogy az intertextuális „fordulatot” Roland Barthes és Michael Riffaterre az irodalomtudomány ama nagy paradigmaváltásához kapcsolja, amely a szerző-szöveg viszonyról az olvasó-szöveg viszonyra helyezte át az érdeklődést.⁹ Az, hogy a befogadási folyamat egyértelműen kiszorította a produkcióesztétikai szempontokat, eleve kizárta az irodalomértelmezés lehetőségei közül az olyan (a szó tágabb értelmében vett) kontextuális vonatkoztatásokat, amelyek a szöveg létrejöttének körülményeit, az originalitást biztosító tényezőket (lelkiállapot, egyéniség, ihlet stb.) vették számba, s ezek helyére a szűkebb értelmű kontextus (vagy kotextus) lépett, amely mint szöveghelyzet valóban a szövegek közötti kapcsolatkeresést,

viszonyítást (mint a befogadó alapvető magatartását) tette a vizsgálat egyedül érvényes módjává. Ez a hagyománytapasztalat befogadási alapelvén nyugvó, egyébként nem szövegközpontú recepcióesztétika oldaláról éppúgy érvényes, mint a strukturalista irodalomfelfogásra, legalábbis a strukturalizmus irodalomtörténet-konceptióira. Maga az intertextualitás problémája is Kristeva (poszt)strukturalista teóriájában jelent meg.

Noha nem állíthatjuk, hogy az irodalomtudomány fejlődését közvetlenül az irodalom alakítja, és ez fordítva sem igaz, az mégsem lehet véletlen, hogy századunk utolsó harmadában, körülbelül egy időben jelent meg az intertextualitás a tudományos diskurzusban, és vált az új – posztmodernnek nevezhető – irodalmi jelenségek egyik nyíltan is elismert alaptényezőjévé. A posztmodern intertextualitás eredetét magyarázhatjuk avval a (hagyomány-)tapasztalattal, amely a „kimerülésen”,¹⁰ a megelőzőtségen alapul. Ahogy, mint erre később még visszatérünk, végleg megdőlni látszik egy egységes kulturális tradíció, a maga térbeli és időbeli, azaz történeti rendjében, úgy jelenik meg evvel párhuzamosan eme hagyományhorizont „teleírottságának” a felismerése. Így különösen fontos szerepet kaptak a posztmodernben az új – immár a hagyományban való válogatásként érthető, a kauzális értelmezési logikának ellenálló (mint például a dolgozatunk elején idézett Eco-példa formális, vagy legalábbis a nyelvi jelentésalkotástól különböző szervezőlven alapuló idézőtechnikája) – intertextuális eljárások. Ezt a tapasztalatot kitűnően dokumentálhatja – s evvel ismét részint a szövegalkotói pozíciót értelmező írásokra utalunk – a Raymond Federman által kiadott, viszonylag korai *Surfiction* című kötet (főként Federman, Barth, Ronald Sukenick, Jerome Klinkowitz, Jacques Ehrmann és Jonathan Culler írásai). Tehát egyrészt az irodalom, másrészt az irodalomtudomány részéről is olyan befogadási szituáció tárult fel, amelynek alapvetően más a viszonya az intertextuális jelenségekhez, mint a megelőző korszakoknak (már a szövegfeldolgozások területén is nagy az eltérés a hagyományhoz képest, s ez igaz a posztmodern irodalomra is, ahol egészen más státuszt tulajdonítanak egy szövegnek, mint például a klasszicizmusban, noha ott is kulcsszerepe volt az idézőtechnikáknak). Az, hogy az intertextualitás jelentősége egyszerre nőtt meg az irodalomelméletben és az új irodalmi művek recepciójában, arra utalhat, hogy egy általános hermeneutikai korszituáció kérdésfeltevési horizontját (tehát nem a „korszellem”, hanem egy kor hagyománytapasztalatának egységes vonásai értelmében) jellemzi az, hogy a szövegek befogadásának egyik problémájává éppen e szövegek egymáshoz való viszonya vált. S ha ez az érdeklődés vagy tapasztalat egyik meghatározó elemévé vált a kortárs befogadási szituációnak, akkor éppen hogy a múlt irodalmi alkotásait

is célszerű ebből a szempontból megvizsgálni (hiszen ez biztosítja az élő dialógust) ahelyett, hogy a jelenséget korai formációira hivatkozva az örök érvényű, de időtlenül állandó irodalomtörténeti „tények” temetőjébe utaljuk.

Az intertextualitás jelenségének általánosságát persze mindig csak a fogalom meghatározásának, vagy elméleti körülhatárolásának függvényében értelmezhetjük. Ha csak az irodalmi műalkotások bizonyos poétikai-retorikai eljárásainak összességeként fogjuk fel (például idézés, allúzió, parafrázis, adaptáció, imitáció, költői versengés, paródia, montázs, kollázs, mottó stb.), nyilvánvalóan kevésbé hangsúlyozható a jelenség univerzalitása. Bár az utóbbi évek intertextuális elemzése alapján, illetve az ilyen eljárások „ki-mutatása” alapján így is szinte általános, minden korszakban gyakori és ismert irodalmi funkcióra következtethetünk. Ha a szövegidézésen, illetve a konkrét szöveg(rész)ekre való utaláson túl a szerkezeti (például az *Ulysses* esetében), tematikus (például az antik témák sokszoros újrafelidézése), műfaji-műnemmeghatározás révén kapcsolatot teremtő (például Ezra Pound *Canto*-címadása) intertextualitást is figyelembe vesszük, már bizonyosan az egész irodalmi fejlődés olyan legmeghatározóbb elvei közé emelkedhet, mint például a ritmus, az ismétlés stb. Hogy joggal nevezhetjük ezeket a kapcsolatokat – funkcionális szempontból is – intertextuálisnak, azt az magyarázza, hogy az adott szöveg valamilyen módon ezekben az esetekben is jelöli a kapcsolódást más műalkotásokhoz. Viszont az interpretációban további intertextuális hatások is szerepet játszhatnak: egyes poétikai eljárások is kerülhetnek intertextuális megvilágításba, ha azok legtöbbször funkcióváltáson alapuló újraértelmezése mutatható ki,¹¹ vagy a hagyományos filológiai megközelítésekben megjelenő témaanyag-, motívum- vagy jelképtörténet révén is kapcsolatba kerülhetnek műalkotások egymással. Az ilyen jellegű kutatások rámutathattak arra, hogy az irodalmi folyamatok értékelésében az említett szövegalkotó elemek jelenléte, dominanciája vagy értelmezése, például az irodalomtörténeti korszakok meghatározásában és egymáshoz való viszonyításában is nagy segítséget jelenthetett.¹² Tehát az irodalom befogadása és értelmezése a legtágabb értelemben teljesen intertextuálisan kondicionált (Julia Kristeva éppen a „forráskritikai” értelemben elterjedt használata miatt vált meg az „intertextualitás” fogalmától, helyette a jelrendszerek „transzpozíciójának” hangsúlyozását javasolva¹³). Ha a szövegek egymásra vonatkozathatóságának határait nem is kell Borges *Bábeli könyvtár*-univerzuma értelmében kitágítani (ezt az irodalom történetisége, befogadási szabályszerűségei, funkcionális struktúrái amúgy sem igazolnák), az intertextualitás mindenképpen az irodalmi hagyomány „létmódjának” alapvető jellemzője. És könnyen belátható, hogy még az egyes művek – hermeneutikailag értel-

mezhetetlen – „izolált olvasását” is intertextuálisnak foghatjuk fel. A – mindig egy nyelvközösség tagjaként létező – befogadó számára ugyanis még ebben a képtelen esetben is ott van az az – első pillantásra talán kissé meghökkentő – viszonyrendszer, amely az irodalmi műalkotások szöveg(részlet)ei és ugyanazon szövegrészletek kommunikatív beszédsszituációból való ismerete (az olvasó kommunikatív kompetenciája és tapasztalata) között feszül. Erre hívja fel a figyelmet Riffaterre is egy másik írásában: „Az olvasó észlelésében az irodalmi szöveg jelölése az intertextus [...] funkciója. Az intertextus lehet más irodalmi mű, vagy a szociolektus szövegszerű eleme.”¹⁴ Kétségtelen, hogy ez az alapvető intertextuális viszony is fellép a befogadás során, hiszen az egyes szövegek, fordulatok, szókapcsolatok stb. mindennapi kommunikatív kontextusukból kiszakadva jelennek meg, és kerülnek egy másfajta (esztétikai) érzékelést magával vonó kommunikatív folyamatba. Ezt a jelenséget, felismerést közelítette meg Bahtyin akkor, amikor a szó dialogikus természetét vizsgálva arra következtetett, hogy „a szó egyfelől a már mondott szavak atmoszférájában hatol előre”.¹⁵ Azaz „bármely konkrét szó (megnyilatkozás) úgy találja meg tárgyát, amelyre irányul, hogy az már előbb is minden esetben korlátok közé volt fogva, viták és értékelések tárgya volt, más szavak ködösítő homálya vagy éppen fényköre lengte körül. A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok által fölkapart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölcsönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, amelyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi az útját; és mindez lényegesen alakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentésrétegén [...]”.¹⁶ Emellett Bahtyin a regény nyelvi megvalósulásában a kulturális-szociolingvisztikai aspektusból elkülönített nyelvek interakcióját emeli ki (ebből a szemléletből következik a „polifonikus regény” koncepciója is): „a regény nyelve – nyelvek rendszere.”¹⁷ Innen érthető meg, hogy Kristeva miért éppen Bahtyin elméletén keresztül jutott el az intertextualitás fogalmához, és az is, hogy miért vált olyan hamar e jelenség univerzális aspektusa a döntővé. Bár Bahtyin az intertextuális funkciókról nem beszél,¹⁸ és fenti elképzelését is csak a regénynyelv kialakulására tekinti érvényesnek (a költői szövegre már nem),¹⁹ dialogicitás-elméletének egyéb aspektusaival összekapcsolva világossá válik, hogy az így felfogott intertextualitás a befogadási folyamat alapvető jellemzőjeként értelmezhető. Kristeva ezen az úton továbbhaladva kimutatja, hogy a dialógusként értett befogadási folyamatnak a kommunikatív, információ-elméletileg is modellálható kapcsolat képezi a horizontális tengelyét, de emellett a vertikális tengely tartalmazza e „textuális tér”²⁰ harmadik dimen-

zióját, a múlt és a jelenkor szövegei által alkotott irodalmi korpuszt. Így minden szöveg idézetek mozaikjaként épül fel: „minden szöveg más szövegek adszorpciója és transzformációja.”²¹ Így a jelölő-jelölt viszony „0–1 logikája” helyett a költői nyelv a „0–2 logikáján” alapul.²² Az irodalom így egy külön szemiotikai szisztémának minősül, legalábbis abban az értelemben, ahogy Kristeva – Saussure nyomán (főként a csak 1964-ben publikált *Anagrammes*-t követve) – a szemiotikát meghatározza, kiemelve, hogy „a kommunikációnak a nyelvészet által leírt nyelve egyre inkább a szignifikációs rendszerek egyikének tűnik, amelyek *nyelvekként* vannak megalkotva és *nyelvekként* működnek – egy szó, amelyet mostantól többes számban kell írni”.²³ A költői-irodalmi nyelv elemeit így a „jelölők játéka”, egy kettős kód, kettős szignifikáció határozza meg,²⁴ ami – véleményünk szerint – összhangba hozható (sőt teljesen csak ezúton értelmezhető) a szövegek esztétikai befogadásának és a hagyomány ebben játszott szerepének recepcióesztétikai felfogásával. Ezt támasztja alá az irodalmi szövegek nyelvének „poétikai funkcióra” való redukálása helyett azt a nyelv funkcióteljességében való megnyilvánulásaként való felfogása, amelyet Eugenio Coseriu avval indokol, hogy a mindennapi, normalizált és automatizált nyelvnek a világ megértésére és megalkotására kell korlátozódnia a kommunikatív funkció szolgáltatásban, míg a költői nyelv épphogy a lehetséges világok, új jelentés(össze)függések létrehozásának szférájában mozog.²⁵

Ezt a multifunkcionalitást, valamint azt, hogy egy (esztétikailag értékes) szöveg távol saját „létrejöttének” (ugyanis még univerzális intertextualitás esetében is beszélhetünk egy különálló, „létrehozott” szövegről: a körjük „szövődt” diskurzus Foucault által leírt eljárásai lehetővé teszik a szövegek „individualizálását”²⁶) szellemi horizontjától is képes esztétikai kommunikációba lépni teljesen megváltozott elvárási horizontokkal, részint szintén az „intertextuális univerzum” folytonosan változó kapcsolódási lehetőségei, játéka teszi lehetővé. Az intertextualitás további felfogásaiban – amelyekről már több kitűnő tanulmány nyújtott összefoglalást,²⁷ ezért, dolgozatunk célját is szem előtt tartva, ezekre csak ott utalunk, ahol valamifajta „különbség” felmutatására van szükség – is igen nagy teret kap a „szöveguniverzum” koncepciója, tehát az intertextualitás jelenlétének a lehető legtágabb kibővítése. Persze ezt a posztstrukturalista szövegfelfogás radikálisan új elemei tették lehetővé, illetve ezek párhuzamosan alakultak: a szövegfogalom kiterjesztése (amely tulajdonképpen egész kulturális „struktúrákat” szemiotikai szisztémaként kezel, s így generálisan textualizál), a szubjektum „decentrálnak”, felettes szövegalkotói pozíciójának megkérdőjelezése stb. (mint ismeretes, ezek szinte szó szerint alkalmazható ítéletek a posztmodern iro-

dalom szövegalkotására is), a denotatív, referenciális értékek és a „jelölt” „kirekesztése” a szemioziszból... Roland Barthes szerint, aki talán a legradikálisabb felfogást képviseli az intertextualitást illetően, az egyes szöveg (amely mindig már más szövegekkel leírt dolgokra vonatkozik) csupán „visszhangkamra”.²⁸ Viszont, ha figyelembe vesszük a dekonstrukció „différence”-fogalmának lehetséges értelmezését témánk kapcsán, egyértelművé válik – bár Harold Bloom szintén csak szövegek közötti viszonyokat, s ebből következően csak „interolvasást” és „inter-verset” ismer el²⁹ –, hogy a specifikus intertextuális eljárások vizsgálatáról a „szöveguniverzum” mégoly kecsegtető és alá is támasztható teóriája fényében sem szabad lemondanunk – még ha újabb szemiotikai vizsgálatok kimutatták is, hogy más művészeti ágakat is hasonló „intertextuális” szövevény hálóz be.³⁰ Ugyanis ez a Derridától származó fogalom világíthatja meg leginkább azt a folyamatot, amely során az „univerzumba” lépő szöveg feloldódik az intertextuális hálóban, s így folytonosan elkülönül az eredettől, másrészt a szöveguniverzum viszonyrendszerei dinamikájának köszönhetően nyomokat hagy azon. Így teremti meg az értelmezésben azt az esztétikai „játékot”, amely egy mű saját „történetiségeit” is megalkotja. Bloom e folyamat értelmében minden irodalmi műalkotást más, múltbeli művekre való defenzív reakciónak tekint,³¹ s így a „szöveguniverzum” viszonyrendszerében is specifikus relációk értelmezhetősége mellett foglal állást. Így a specifikus intertextualitás vizsgálata éppen hogy nem érdektelen az irodalom recepciójában, sőt ez járulhat hozzá – mint erre nemsokára visszatérünk – egy szövegközpontú irodalomtörténet-felfogáshoz is. Alighanem igazat kell adnunk Renate Lachmann-nak, aki a *Dialogizität* című kötet előszavában szövegontológiai, -leíró és funkcionális aspektusainak elkülönítésére tesz javaslatot.³² Az elsőnek befogadás-, illetve szövegelméleti, a másodiknak szövegelemzési, a harmadiknak pedig funkciótörténeti megközelítésben juthat – persze egymástól nem izoláltan – szerep. Dolgozatunkban továbbra is az első és harmadik aspektus viszonya mentén próbáljuk „feltérképezni” az intertextualitás problémakörét.

Annyi bizonyos, hogy nemcsak egy formálisan leírható befogadási folyamatban juthat kitüntetett pozíció a szövegközötti viszonyok értelmezésének, hanem az ettől természetesen elválaszthatatlan irodalomtörténet-felfogásokban is. Azt már tulajdonképpen az irodalomtörténet-írás kezdeteire vonatkozólag is kijelenthetjük, hogy a történeti nézőpontok szükségszerűen intertextuálisak, pontosabban az irodalom történeti megközelítése szükségszerűen „intertextuális olvasáson” alapul. Még produkcióesztétikai, sőt alkotáslélektani premisszák esetében is erről van szó, hiszen nyilvánvaló, hogy a szerző-szöveg reláció történeti értékelése is szövegek szembesítésén

nyugszik, ugyanis ez a viszony is döntően az esztétikai értékű szövegek interpretációjából válik „kiolvashatóvá”. A filológiai jellegű irodalomtörténeti kutatások nagyrészt pedig szintén szövegalkotó elemek történeti „vándorlásának” feltárására kényszerültek (más kérdés, hogy a hozzájuk kapcsolódó történetiségfelfogás csupán ezek regisztrálását tette lehetővé). A komparatív irodalomtörténeti aspektus részint eltávolítja ugyan az intertextualitás kérdését (hiszen a nyelvváltás miatt a funkcionális intertextualitásnak csak egyszerűbb, egyértelműen dekódolható formációit képes érzékelni, így az egyes irodalmak hagyománytörténetének intertextuális dimenzióit csak egy komparatív funkciótörténet tudná feltárni), másrészt viszont az összehasonlítás elve révén maga is intertextuális „figyelemre” kényszerül (bár – természetesen – az intertextualitás itt csak bizonyos eljárásaiban válik érzékelhetővé). Ha az irodalom történetiségét a befogadási folyamat dialogicitásából kiindulva értelmezzük, akkor nyilvánvaló, hogy az intertextualitás a hagyománytapasztalat és a befogadó pozíció elvárási horizontja közötti interakcióban még akkor is meghatározó, ha – a recepcióesztétikával összhangban – az önálló státuszú, objektív szöveg lehetőségét elutasítjuk. A hagyomány, amely csak szövegekként maradt ránk, illetve csak szövegekként értelmezhető, „rekonstruálható”,³³ kétségkívül „nyomot hagy” a vele szembesülő szövegeken. Ily módon a hagyományhoz való viszonyra egy korszak vagy szerző műveiben az ezekből „nyerhető” intertextuális utalások értelmezéséből lehet következtetni. És mivel egy szöveg interpretációs műveletekként felfogott intertextuális eljárásai mindig utalnak saját történetiségére,³⁴ a szövegekből olyan lényeges információkat nyerhetünk az adott irodalmi „diskurzusrendre” vonatkozóan is,³⁵ amelyek alapvető művelődéstörténeti összefüggések megvilágításával elősegíthetik a történeti horizontok minél részletesebb „rekonstruálását” is. A többszáz éves recepció távolságok ellenére is „megszólaltatható” klasszikusok „életre keltésének” egyik lehetséges eljárásaként egy intertextuális viszony értelmezését bemutatva Hans Robert Jauß *Iphigénia*-elemzése³⁶ is arra utal, hogy a szövegek egymás értelmezőiként biztosítják annak a dialogikus viszonynak létrejöttét, amely az irodalomtörténeti értékelés előfeltétele. Itt persze nem az intertextuális utalások korlátlan játékaról, egy dinamikus „szöveguniverzum” pillanatszerű aktualizálódásáról van szó, hiszen ezeknek az utalásoknak az észlelhetőségét, az intertextuális viszonynak az olvasóban való konkretizálódását mindig determinálja (és így redukálja) az adott kor hagyománytapasztalata és elvárási horizontja. Így tehát az irodalomtörténet folyamatában egy „új” szöveg csak a befogadási kontextustól függően módosítja a hagyományban kialakult összefüggésvizonyt és „funkcionalitásrendet”.³⁷ Ezzel

az, hogy egy irodalmi műalkotás körüli „intertextuális tér” megváltozik, átalakul, a befogadási szituációk hermeneutikai változásának tudható be, de ez tehát nem véletlenszerű, szabad mozgásirányú folyamat, s részint az adott szövegektől független tényezők (világtapasztalat, társadalmi változások stb.) befolyásolják. Tehát az intertextuális kapcsolódásokból – persze nagy szövegkorpuszon végzett vizsgálatok alapján – a szöveghagyományozódás módjainak és körülményeinek feltárásával egy-egy korszak ízlését, hagyományértelmezését, s így közvetve esztétikai és világszemléletének főbb vonásait illetően jelentős irodalomtörténeti következtetések vonhatók le.³⁸

A fentieknél „gyakorlatibb” hozadéka is lehet az irodalom történeti vizsgálatában az intertextualitásnak. A szövegközi kapcsolatok funkcionális aspektusa ugyanis ezek egyfajta poétikai értelmezhetőségét teszi lehetővé, s így – mint bizonyos szövegalkotási funkciók – beépíthetők az irodalmi műalkotás hatáskeresztjeinek történeti vizsgálatába. Az intertextualitás funkció-története poétikai-pragmatikai szempontból kiegészítheti tehát az irodalmi szövegalkotás eljáráskészletének történeti értelmezését (kapcsolódva az egyéb retorikai alakzatok, poétikai funkciók stb. által meghatározott „poétikai horizontok” elemzéséhez), ilyen szempontból is szerepe lehet az adott történeti koncepciók pontosításában. Az intertextualitás „története”³⁹ azonban még valószínűleg sokáig várat magára, hiszen a szövegközi viszonyok általában csak a legkirívóbb példánál, egy-egy alkotó, illetve mű esetében került az elemzések középpontjába. A magyar irodalom ilyen szempontú vizsgálatához még minden korszak esetében rengeteg előtanulmányra volna szükség. Ám, ha elfogadjuk az intertextualitás alapvető szerepét az irodalom történetiségében, illetve az esztétikai kommunikációban, akkor nem szabad lemondani az intertextuális eljárások funkció-történeti feldolgozásáról sem, hiszen – ahogy Rainer Warning fogalmaz – „sokkal inkább [...] történetileg kell a költői intertextualitás általános koncepcióját differenciálni, hogy meg-
tarthassa operatív értékét.”⁴⁰ Erre hívja fel a figyelmet Manfred Pfister és Ulrich Broich is,⁴¹ és az általuk kiadott intertextualitás-kötet valóban meg is teszi az (egyik) első lépést ebben az irányban, anglistikai elemzések, tanulmányok révén. Mivel egy történeti interpretációnak is szem előtt kell tartani a jelenség befogadási sajátosságait, a legalkalmasabbnak e célból egy tágan, de funkcionálisan értelmezett intertextualitás-fogalom látszik. Tehát nem egy minél tágabb „szöveg univerzum” felmutatása jelentheti a valódi eredményt egy szöveg intertextuális elemzése során, viszont az intertextualitás körébe lehetne sorolni a tematikus vagy nem elsősorban szövegszintű utalásokat is, ha ezek a funkció-történeti értékelést elősegítik. Ez az eljárás azért is igazolható, mert általában az ilyen jellegű utalások jelölése a legegyszerűsítettebb

műbb, így a befogadásban is ezek esélye a legnagyobb a felismerésre és „dekódolásra”.

Az intertextualitás irodalomtörténeti aspektusú jelentőségénél lényegesen bonyolultabb kérdés a befogadási folyamatban betöltött szerepe. Valószínűleg örök megoldatlan probléma marad az, hogy egy szöveg hatásstruktúrájának leírása során nem lehet előre meghatározni egy intertextuális utalás „dekódolásának” valószínűségét, de – szintén az egyes olvasói tapasztalati és elvárási horizontok rekonstruálhatatlansága miatt (ez nyilván az adott befogadó számára sem mutatkozhat meg explicit módon) – a „szöveguni-verzum”-koncepció értelmében egy szöveg intertextuális játéktérét sem lehet kimerítően feltárni (már csak azért sem, mert ezt a „játéktér” még a maga kiismerhetetlenségében sem tekinthetjük objektívnek, vagy történetileg állandónak). Viszont, mivel a szövegek felhívó struktúrája többféleképpen is serkenetheti az intertextuális „figyelmet” (egy szöveg autoreflexivitása, „meta-intertextualitása” révén), és irányíthatja is az intertextuális olvasást (egy adott befogadási korszituáció ugyanis mindig megalkotja a saját „kánonját”, amely révén a szövegek igényt tarthatnak az általános dekódolásra, az említett kánonra való utalással), mégis értelmezhető, bár csak részlegesen feltárható poétikai eljárásformákra következtethetünk. Az esztétikai kommunikációban tehát kétségkívül nyomon követhető az intertextualitás szerepe. Ha ezt kívánjuk megközelíteni, ajánlatos a „jelprodukció” oldaláról kezdeni a vizsgálódást. Dolgozatunk ezen a téren sem tarthat igényt átfogó „rendszerezésre”, amelyet – akárcsak a funkció történetet – szintén csak megfelelő számú előtanulmány után célszerű megkísérelni. S még így sem biztos, hogy egy ilyenfajta „poétikai lexikon” elkészítése különösebb eredménnyel fog majd járni: alátámasztja ezt a kételyünket a Broich–Pfister-féle kötet néhány tanulmánya, amelyekben a kategorizálás mögül gyakran igencsak „tökéletlen” előfeltevések olvashatók ki, s ez például egyből nem teszi lehetővé az összes formáció számbavételét, hiszen az intertextuális eljárások egyébként sem írhatók le egy homogén képlet szerint. A nagyobb problémát ezen a téren azonban a funkcionális értékek aspektusának eltűnése jelentheti.

Az allúzió jelensége a „jelprodukció” szempontjából azért lehet kézenfekvő, mert – amellet, hogy talán a legtöbb poétikai-funkcionális elemzés tárgya – a többi intertextuális eljárás hatásstruktúrájának főbb vonásait is erre az intertextuális viszonyt létrehívó alakzatra „transzformálhatjuk”. Maga az alapjelenség ugyanis egyszerűen csak két szöveg kapcsolódására utal, amelynek jelölése különböző módokon valósul meg a szövegekben. Bár a történeti értékelések ezt általában elfedik, az esztétikai recepció során nemcsak a szö-

vegkapcsolatot kezdeményező, „későbbi” műben valósul meg a jelölés, hanem ez a „korábbi” szöveg befogadása során is működésbe lép – feltéve, ha a szövegek közötti kapcsolat valamilyen módon megjelenik az olvasó horizontján. Azt, hogy ez mégsem korlátlan számú, szabad interpretációs lehetőséget hív elő, az biztosítja, hogy a befogadás során nem lehet a két szöveg egész „kontextusát” azonosítani (Rolf Klopfer a szó szoros értelmében alkalmazva ezt a kifejezést javasolja egy szöveg redukált, közvetlen intertextuális „holdudvarára”, sőt erre még a kotextus szó is megfelelő lehet⁴²), ezt nyilván a szövegekhez képest transzcendens helyzetű vonatkozások (világértelmezés, a műhöz való viszony stb.) is lehetetlenné teszik. Az allúzió tehát egy jelölési viszonyon alapul, amint ezt először Ziva Ben-Porat deskriptív poétikai szemléletű tanulmánya kimutatta.⁴³ Ebből kiindulva már a legkülönbözőbb funkcionális kategorizálások következhetnek, amelyek a szövegek szemiotikai struktúrájából mutatták ki az eljárás sokoldalúságát. Elsősorban persze az „idegen testhez” való viszonyulás szempontja válik így vizsgálhatóvá: Ben-Porat például alapvetően metonimikus és metaforikus dimenzióit különíti el ennek az alakzatnak, ami funkcionálisan a szöveg hagyományhoz vagy egyszerűen a szövegkörnyezethez való viszonyt értelmezi. Ezt az adott jel (a jelölést tágabb értelemben is felfoghatjuk: nemcsak az allúzió, hanem az idézés, a szerkezeti utalás stb. is hasonlóképpen funkcionál ebből a szempontból) szerint alapvetően tehát egyfelől az evokált szöveghez, „pretextushoz” való metonimikus kapcsolódásban valósítja meg (szintaktikailag például a mondat szerkezeti alapstruktúrához, a vers ritmikai képletéhez való igazodással stb., azaz egy adott „keret” „üres helyeinek” kitöltésével, a szemantikai struktúra ez esetben integrálja az „idegen” szövegrészt, mintegy a jelentés „lineáris” kölcsönvételével, s a szöveg pragmatikai viszonyában is egységes). Példának kínálkozhat Balassi *Katonaénekének* idézőmódja, amely a históriás énekek topikus elemeit integrálja:

*Az jó hírért, névért s az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak,
Emberségről példát, vitézségről formát mindeneknek ők adnak,
midőn mint jó sólymok mezőn széllel járnak, vagdalkoznak, futtatnak.*

A versszak erény-felsorolásainak hagyományát Julow Viktor tanulmánya a XVI. századi vitézi epikához köti, például Tinódi-szövegek párhuzamait felmutatva.⁴⁴ Másfelől a metaforikus kapcsolódások kategóriáját határolja el Ben-Porat (szintaktikai oppozíció; a szöveg és a pretextus szemantikailag egymást megvilágító, értelmező kölcsönviszonyban van; összetett pragma-

tikai szerkezetek). Példaként idézhető Márai *Halotti Beszédének* parafrázis-szerkezete:

„Az nem lehet hogy annyi szív...” Maradj nyugodt. Lehet.
Nagyhatalmak cserélnek majd hosszú üzenetet.

Ez a deskriptív poétikai felfogás azért tűnik csak korlátozottan használhatónak, mert az intertextualitás történeti értelmezéséhez nem kínál lehetőséget a megfelelő differenciálásra, valamint a szövegalkotói eljárás átfogóbb értékelését sem teszi lehetővé. Tulajdonképpen ez a dichotomikus felosztás tér vissza Carmela Perri referenciális szemantikai megközelítésében,⁴⁵ valamint G. B. Conte szerencsésebb – ugyanis szélesebb értelmezési spektrumot kínáló – integratív-reflexív allúzió közötti különbségtételében,⁴⁶ és a sokkal kevésbé alkalmazható pozitív–negatív intertextuális reláció több helyütt előforduló ellentétpárjában is. Még egy problémát jelent az ilyen szempontú megközelítés az intertextualitás értelmezésében: nem tudja ugyanis kiválasztani (sőt igazából differenciálni sem) a befogadást kondicionáló tényezőket. Így a szövegmarkerek dekódolását is mintegy előfeltételként olvashatjuk ki az ilyen irányú vizsgálatokból, Ben-Porat a „marker” definíciójában például úgy fogalmaz, hogy ez „mindig identifikálható, mint egy másik szöveghez tartozó önálló elem vagy minta”.⁴⁷ Ezzel együtt, az allúzió kapcsán végzett strukturális, szemiotikai kutatások mindenképpen rávilágítottak arra, hogy egy szöveg szemiotikailag felfogott hatásstruktúrájában milyen fontos pozíciót képviselnek az intertextuális viszony jelként funkcionáló elemei. Hiszen ezek a szövegrészletek egyszerre jelölőként és jelöltként irányítják a szöveg befogadását: egyrészt – akár az ilyen szempontból „izoláltnak” mutatkozó többi szövegelem – szemantikai, referenciális jelölőfunkciót töltenek be, ugyanakkor jelölőként utalnak egy másik szövegre, amely másrészt ugyan- evvel az elemmel jelöli az első szöveget. Tehát a befogadási folyamat horizontösszeolvadását (az ehhez szükséges szemiotikai kapcsolat megteremtése révén) éppen az ilyen elemek irányítják, egyszersmind strukturálva az aktualizált szöveguniverzumot.

Az intertextualitás ily módon történő univerzálissá válása azonban átalakítja a szövegek esztétikai „létmódjára” irányuló kérdezőhorizontot. Így igen hamar megjelent a diskurzusban az intra- vagy autotextualitás és az extratextualitás fogalma⁴⁸ is. Ez utóbbi persze nem határozható meg pontosan, hiszen a Kristeva-féle intertextualitás-fogalom kapcsán kibontakozó „szöveguniverzum”-konceptió szerint nemigen tekinthetjük egy szöveg elemét nem-szövegnek, így a „nyelven kívüli” utalások is csak ellentmondások árán

állhatnának szembe a szöveg-létmóddal. A szövegekben megjelenő más jelrendszerek esetében beszélhetünk extratextuális viszonyokról (illusztráció; esetleg még különböző írásrendszerek egy szövegben való kapcsolódását is idesorolhatjuk, ez például Pound *Cantó*iban jut domináns szerephez), vagy abban az esetben, amikor a szöveg nem az irodalmi szöveguniverzumra utal. Tehát egy szövegelem az irodalmi „regiszteren” túlra utal, de így egyrészt idesorolhatnánk az intertextualitásnak azt a már említett, általános dimenzióját, amelyben a szövegközi viszony az irodalmi szöveg saját szemiotikai struktúrájába emelt része és ugyanazon szövegrész mindennapi kommunikatív (vagy más diskurzusban betöltött) funkciója között jön létre. Ebben az értelemben a fogalom mindenképpen elkülöníthetatlenné válik az intertextualitástól. A jelölés egy feltételezett extratextuális viszonyban megvalósulhat homogén szövegformációban is (tehát a *Cantos* említett eljárásától eltérően): Musil a *Törlessen* utal matematikai jelrendszerrel folytatott „párbeszédre”, míg például az Esterházynál gyakran előforduló június 16-i dátum egyszerre intertextuális (allúzió Joyce *Ulysses*ére) és extratextuális kapcsolatot is létesít (a történelmi dátumra való utalás révén). Ha a történelmi és ehhez hasonló utalásokat nevezzük extratextuálisnak, szembekerülünk avval, hogy ezekről is csak szövegekből lehet értesülni (például a *Cantos* történelem-szövedéke esetében), ám itt már dominánsan nem az adott „pretextusra”, hanem az általa jelölt referenciára vonatkozik az utalás. Mivel tág értelemben vett (például sok esetben tematikus) intertextualitásnál is hasonló a befogadási szituáció, az extratextualitás ilyen meghatározásaiban az intertextuális viszonyrendszer „határterületének” is tekinthető.

Az intratextualitás kérdése különösen a befogadási folyamat receptív oldalán válik összetetté, így később még részletesebben kell rá visszatérnünk. A befogadási folyamatból következő sajátosság az, hogy több esetben is találkozhatunk egy szerző különböző művei intertextuális kapcsolatainak intratextualitásként való értelmezésével.⁴⁹ Az önidézés sajátos befogadási helyzetét a foucault-i diskurzuselmélet „szerző-elve” magyarázhatja, hiszen már maga a szerzői név is kapcsolatot létesít különböző szövegek között.⁵⁰ Viszont, ha evvel szemben egy „cím-elvet” szembesítenénk, az rávilágítana az önidézés intertextuális jellegére, ugyanis egy életművön belül is elkülönített szövegek egymásra utalásáról van szó, hiszen a címadás tulajdonképpen egy egyértelmű szignifikációs aktus, amely jelöli egy szöveg „egy-ségét”, s így – általa – a szöveguniverzum aktualizálását. Ugyanakkor az intratextualitás másik aspektusa univerzális felfogáshoz vezet. Nyilvánvaló ugyanis, hogy egy szövegen belüli elemek is gyakran utalnak egymásra, sőt az ismétlődést, ritmust stb. közismerten a művészet egyik legalapvetőbb kon-

stituáló tényezőjének tekintik. Egy szövegen belüli utalások (ennek formái persze igen változatosak: ritmika, rím, szintaktikai parallelizmus, tematikai, narratív stb. ismétlődés) mint „self-echo”, a szöveg összetartó funkcióját alkotják, ami – ahogy Carmela Perri rámutat – alluzív jellegű, ily módon szintén az intertextualitás jelenségei közé sorolható.⁵¹ Így az intratextuális viszonyok (amelyek kategorizálását tulajdonképpen a különböző retorikai alakzattanok nyújtják) ugyanúgy alapjelenségét alkotják az irodalmi jelalkotásnak, mint az intertextualitás. A kettő összekapcsolódása, kölcsönhatása funkcionális szereppel bírhat, amire még később szeretnénk utalni.

Ilyesfajta szövegfelfogás kialakulását tükrözi az (inter)textuális jelközlés fő vonásainak Gérard Genette-féle kategorizálása,⁵² amely nem iskolásan osztja csoportokra az intertextuális eljárásokat, hanem – ahogy azt a jelenséget áttekintő-összefoglaló művek is megítélik – funkcionálisan is alkalmazható szempontokat kínál (Genette a jelölés és a szövegszerűség alapján a konkrét eljárásokat csoportosítja, ám ez a három kategória – idézet, plágium, allúzió – nem hoz lényegében új mozzanatot a már említett allúzió-értelmezések hasonló vonatkozásaihoz képest). Az alapjelenséget Genette transztextualitásnak nevezi, s öt fő funkcionális kategóriát különít el, amelyek az implicit recepció szabályokra is utalhatnak: az első kategória maga az intertextualitás, amely egy szövegnek egy másikban való jelenlétét jelenti, s a már említett irodalmi eljárások többsége idesorolható. A második nagy csoport a paratextualitás, amely voltaképpen az inter- és az intratextualitás közötti „határsávot” foglalja magában, idetartozik a szöveg és a cím, elő- és utószó, mottó stb. közötti viszony, amire már utaltunk. A „transztextualitás” e sajátos fajtája szintén – már csak elterjedtsége és egyértelmű jelöltsége, általános felismerhetősége révén is – közismert. Az intertextualitást és a paratextualitást olyan jelenségek kapcsol(hat)ják össze, mint például ugyanazon szövegrészek több cím alatt való előfordulása, vagy több szöveg kapcsolódása ugyanahhoz a címhez stb. Bizonyos értelemben ide lehetne sorolni a „szerző elvének” összetartó, kapcsolatteremtő funkcióját – legalábbis a befogadás szempontjából. A metatextualitás a kommentárt, a kritikai viszonyt létesítő szövegek transztextuális kapcsolódási módjait gyűjti egybe. Ez nemcsak az esztétikai hatásértékű szövegek, hanem egészen más diskurzusok alapvonása is, így például az irodalomtudományé, amely szintén egy meglehetősen intertextuális terheltségű „szöveguniverzum”. Az irodalmi művek esetében már bonyolultabb a helyzet, ugyanis az első csoportba sorolt eljárások is vezethetnek kritikai pozícióhoz, mint azt az allúzió kapcsán Ben-Porat, Perri és mások megállapították. Ide tehát a viszonylag egyértelmű, nyomatékos kommentárt lehet sorolni, tehát azt a viszonyt, ahol a

szöveg nemcsak a citátumot (allúziót stb.) tartalmazza, hanem az általa jelölt szöveg globális „ismertetőjegyeit” is, illetve ezeket interpretálja (meglehetősen gyakori eljárás ez is, Esterházynál is sokszor előfordul). A hipertextualitás azon (szerkezeti) utalásviszonyt jelenti, amelyben a pretextus egészét érinti az új szöveg egésze (tematikai, szerkezeti, szemiotikai egységként), s így tulajdonképpen tovább- vagy át-írja azt. Az ismert transztextuális eljárások közül idetartozhat az imitáció, adaptáció, paródia, folytatás stb. Elgondolkodtató az ötödik nagy csoport, az architextualitás, amely a műfaji, műnemi vonatkozások jelöltségére épül. Ez azért érdekes, mert a műfaj- vagy műnem-választás döntően strukturálja az elvárási horizontot (így például *A Legyek Ura* olvasása során nyilván a Defoe-, Stevenson-, Verne-művek stb. esztétikai tapasztalata szervezi a befogadás előfeltevéseit), az „intertextuális preszuppozíciókat”, s így irányítja a befogadási folyamatot. Ez az aspektus nem mindig egyszerűen, egyértelműen jelölt (ritmika, szerkezeti, rímképlet, narratív struktúra, nyelvi kódválasztás, tipográfiai megoldások, cím stb. révén), hanem egy metafunkcionális művelet révén „homályosító”, kontrasztív vagy félrevezető jelöléshez is vezethet. A verses próza, a prózavers, az egyes avantgarde műfajok éppen ezt az egyértelműséget szorítják háttérbe, míg például az olyan szövegek, mint József Attila *Ódája* vagy Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* című verse metaforikus, vagy pontosabban dialogikus interpretatív viszonyt létesítenek az „architextuális” kontextussal. Esterházy *Termelési-(kiss)regénye* például egyértelműen a félrevezetés architextuális feszültségét hívja elő. Az architextuális relációk a művek döntő többségében valamilyen formában mégis (szükségszerűen) jelöltek, bár elvétve akadhatunk ezt cáfolóként is értelmezhető példákra, mondjuk Parti Nagy Lajos néhány „szövegében”. Természetesen az ilyen intertextuális vonatkozások hatásértékük szerint vagy történetileg különfélék lehetnek, ezenkívül a legtöbb szövegben egybejátszanak, így például az *Ulysses* mindegyik kategóriára szolgáltatathatna példát. Tehát nem annyira a további rendszerezések járhatnának több eredménnyel, hanem annak felismerése, hogy az inter- (transz-), intra- vagy extratextuális relációk funkcionális aspektusból még nem értelmezhetők kielégítően csak a jelprodukció alapján. Ebből a szempontból ugyanis a jelölés lehetőségeinek széles skáláját tudnánk megalkotni, hiszen például azok a meta-eljárások, amelyek magára az intertextuális kapcsolatteremtésre utalnak, nyilván sokkal hangsúlyosabbá teszik a jelenséget, mint egy idézet, mert így nemcsak a másik szöveg jelölt, hanem maga a jelölés is. Az ilyen autoreflexív eljárás példája lehet a *Don Quijote*, ahol – mint Ulrich Broich felhívja rá a figyelmet⁵³ – a főhős lovagregényeket olvas, ezek hőseivel azonosul, és emiatt a regény más alakjai ki is gúnyolják.

De ideidézhető a *Termelési-regény* egyik ilyen eljárása is: „Megkérdeztem, úgymond, tőle, olvasta-e, mit mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát, ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hóbelevanc mint műfaj...” (ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény*, Bp., 1979, 167). A meta-eljárások közé tartoznak a különféle tipográfiai eljárások is (idézőjelek, különböző betűtípusok, jegyzetek stb.), ezek egyértelműen utalhatnak az intertextualitásra, és sok esetben – például Esterházy *Függőjében* – a konkrét szövegrészekre is. A legtöbb esetben azonban kevésbé egyértelmű a jelölés, sőt, ha Carmela Perrot követve az intertextuális eljárások szemiotikai struktúrájában a referencialitás szempontját is figyelembe vesszük, akkor az intertextuális univerzum mellé a jelölés „univerzumát” is odaállíthatjuk. Hiszen egy szöveg által jelölt referenciát sem lehet tabula rasaként felfogni, ugyanis eleve már csak megnevezett, jelölt dolgokról lehet beszélni. Így viszont a referencia óhatatlanul olyan csomópontot alkot, amely köré szintén egymást (a referenciális jelölés révén) jelölő szövegek csoportosulnak (például Szabó Lőrinc egy természetleíró verse szükségszerűen előhívja a befogadó elvárási horizontján a magyar líratörténet ilyen tárgyú gazdag hagyományának esztétikai tapasztalatát). Ez a jelölési viszony ellenben jóval kevésbé hatásos abból a szempontból, hogy az „intertextuális olvasást” konkrét szövegek felé irányítja.

Tehát a jelkövetítés önmagában nem elegendő az intertextualitás esztétikai hatásfolyamatainak vizsgálatához, hiszen a jelölési viszony nem jön létre abban az esetben, ha nem alakul ki, nem táruul fel az a konszenzus, amely révén a jel „jellé” válik.

Tehát az irodalmi kódok „megfejtésének” mindenképpen döntő szereppel kell bírnia az intertextualitás-diszkusszióban. Ez a „szokatlanul feltűnő, összetett és rejtélyes”⁵⁴ kód a recepcióban is előhívja eme tulajdonságait, ez különösen igaz az intertextuális funkciók recepciójában, amelynél már eleve feltűnik az a közhelyszerűvé vált probléma, amit a jelenség felismerhetősége okoz. Így most vizsgálódásunkban az esztétikai tapasztalat „poiészisz”-funkciójáról a receptív oldalra, az „aiszthésziszre” helyezzük a hangsúlyt,⁵⁵ noha ezek nem választhatók teljesen külön, ez nyilván tükröződött már az eddigiek során is. Ahogy már az intertextualitás-„marker” Ben-Porat-féle definíciója kapcsán utaltunk rá, a jelelméleti megközelítések – mivel nem közelítik meg eléggé differenciáltan a befogadási struktúrákat – nem képesek megmagyarázni a jelek „dekódolásának” körülményeit, esélyeit, nem tudják feltárni azokat a „deiktikus” funkciókat,⁵⁶ amelyek az autoreflexivitáson kí-

vül felhívhatják a figyelmet az intertextuális utalás egyébként nem jelölt jelenlétére. Egy recepcióesztétikai megközelítés lehetőségeit pedig az nehezíti meg, hogy nemcsak egy befogadó műveltségét, hanem az „intertextuális olvasás” preszuppozícióit sem lehet kielégítően „rekonstruálni” vagy általánosítani.

Az intertextuális jelölés a recepció szempontjából tehát nem elsősorban egy szövegnek a másakra vonatkoz(tathat)ó „markerén” alapul, hiszen ez igazából a jelalkotásnak csak az egyik (a produktív) oldalát jellemezheti. Sokkalta fontosabb az a funkció, amely valamilyen úton vagy (többé-kevésbé) konkrétan utal egy másik szövegre, vagy magára az intertextuális viszony létrehozására. Természetesen ez a már említett explicit eljárásokon kívül többféleképpen is elérhető. Nyilvánvaló ugyanis – és ez az irodalmi szöveg „polifonikusságából” következik –, hogy a befogadó az olvasás során (legalábbis az első, érzékelő olvasás után, tehát a befogadás progresszív horizontjában⁵⁷) az elvárasi horizontja és a szöveg „felhívó struktúrája” közötti interakció révén folyamatosan szembesül a nyelvi kódváltással (persze ennek mértéke nyilván nagyobb egy Eliot- vagy Joyce-szöveg intertextuális hálózatában, mint például egy olyan szövegben, amelyet minden szintjén az ismétlés különböző eljárásai szerveznek⁵⁸). Ez óhatatlanul folyton alakítja az elvárasi horizontot, és azok a jelölt szövegelemek, amelyek dezautomatizálják a befogadási folyamatot, így kitüntetett helyzetbe hozhatják az intertextualitást. Nyilvánvaló, hogy ez egy „metonimikus” utalás esetében kevésbé teszi felismerhetővé a kapcsolódást, mint például az idézett Márai-versben, ahol az intertextuális utalásra a kialakuló versszerkezet „megtörése” is felhívja a figyelmet. Ezek a – befogadást megakasztó – eljárások természetesen szemantikai szinten is működnek, erre is számos példát lehetne hozni Esterházy műveiből. Ez a dezautomatizáció következik be a szó szoros értelmében vett kódváltásoknál is, így például egy nyelvi kompetenciával rendelkező mai magyar olvasó számára egyszerűen elkerülhetetlen az intertextuális viszony felismerése a *Tizenhét hattyú*kban vagy a *Psyché*ben. A kódváltást természetesen nemcsak „irodalmi” intertextuális viszony eredményezi, hanem a Riffaterre által kiemelt kapcsolódás a szociolektushoz. Ez gyakran hangsúlyos funkcionális szerepkört tölt be, például Esterházynál a regiszterváltások állandó alkalmazása (így például az irodalmi eljárások metanyelvére való rájátszás: „Sóhajokkal nem takarékoskodva, belevágott a közepébe (a médiász résébe).” – ESTERHÁZY, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., 1986, 404). Nemcsak vizuális jelölések hívhatják fel a figyelmet tehát intertextuális utalásokra, hanem magának a szövegnek a nyelvi szerveződése is, a recepció folyamat befolyásolása révén. Így érthető, hogy miért fogalmaz-

hatott nemrégiben Farkas Zsolt egy Garaczi-szöveg kapcsán a következőképpen: „*A Nincs alvás!* [...] szövegrésze [...] természetesen idézet (fogalmam sincs, kitől).”⁵⁹

Az ungrammatikalitás, kódváltás, szemantikai-szintaktikai kontrasztivitás stb. mellett más „szövegfölötti” eljárások is konstituálhatnak olyan „deiktikus” funkciót, amelyek az utalásokra felhívják az olvasók figyelmét. Jóllehet, az ilyen „esztétikai minőségek” nyilván nem függetlenek a fent említett, befogadást irányító szövegeljárásoktól, ezek konkretizálódása már inkább a befogadási folyamat „retrospektív horizontjában”, a Jauß-féle második olvasás (az „értelmező megértés”) során várható.⁶⁰ Így például a groteszk, az irónia, a humor stb. (ahogyan erre Riffaterre már említett tanulmánya rámutat) is felhívhatják az olvasó figyelmét a szövegekben „megszólaló” más szövegekre, annál is inkább, mert jó néhány ilyen jellegű hatás csak az intertextuális olvasatban jöhet létre. A különféle deiktikus funkciók persze szintén csak történetileg értelmezhetők (hiszen például egy szöveg ironikus-sága mindig az adott esztétikai hagyományértés függvényében érzékelhető, s ez a hagyományértés nem állandó).

A szövegviszonyok szempontjából kitüntetett szereppel bíró szövegelemek funkciója éppen a jelfogadás oldalán válik fontossá. A szövegek címe például azáltal válik „kitüntetett” helyé, hogy nemcsak a befogadási folyamatot irányítják azzal, hogy pozíciójuk révén mintegy az egész szöveg jelölőjeként működnek, hanem egyúttal a szöveg által aktualizált „szöveg-univerzumba” való belépést is irányítják. Mint „első” információ, kétségkívül meghatározó a cím funkciója és jelentése a befogadás és értelmezés során. Jauß már idézett írásában a befogadási folyamat egyik legfőbb csomópontjaként a címre vonatkozó kérdés feltevését, folyamatos újrastrukturálását és megválaszolási kísérleteit értékeli.⁶¹ Eszerint a címet intertextuális vonatkozásai az e kapcsolódásrendszer utalásai által előhívott szöveg-univerzumba rendelik, s így a szöveginterpretációban is kitüntetett, irányító szerepet tölthetnek be. Ily módon egy olyan szöveg, amely esetleg csak a címe révén utal egy másikra, a cím által teremtett intertextuális relációban értelmeződik. A legtöbb esetben a címbeli egyezést természetesen más szintű szövegkapcsolatok is követik, így leggyakrabban a tematikus egyezések (gondoljunk például a mítosz-feldolgozásokra). A mindenkori recepciót meghatározó történetiséget itt abban érhetjük tetten, hogy az egy címre (tehát egyazon generatív jelölőre) vonatkozó szövegek értelmezései – amelyeket a cím nagymértékben befolyásol – mindig kölcsönhatásban állnak egymással, s az adott mű befogadásakor az elvárási horizont kialakításában is főszerepük lehet.

Hasonló helyzetű – mint már említettük – a mottó is, amely a befogadási folyamatban elsősorban a cím–szöveg jelölési viszonyba „lép be” (már tipográfiai elhelyezkedése is ezt sugallja), és olyan relációkat hoz létre, amelyek e viszonyon alakítanak, így az interpretációban két dialogikus kapcsolatot hív elő. Majdnem mindig metaforikus, értelemfeltáró, -megvilágító funkciót tölt be, a tényleges szövegolvasást megelőző kérdésfeltevésre készítve az olvasót. Mint a tudományos diskurzusokból ismeretes, szerepe sokféle lehet, a kérdésfelvetés, problémaállítás mellett előre utalhat egy tanulmány céljára, eredményeire vagy esetleg ellenkező álláspontokra (így a szöveg által feltárt vitakontextust is, mintegy intertextusként jelölheti) stb. A mottó funkciója ebből a szempontból alátámaszthatja azt, hogy a „paratextuális” viszonyok tanulmányozása még nem kevés eredménnyel kecsegtetheti a (funkcionális) intertextualitás elméletét, s ezen keresztül a szöveg befogadási és hatáselméletét.

A cím, mottó és egyéb „paratextuális” jelenségeknél már jóval ismertebb a „szerző elve”, amelyet szintén idesorolhatunk, legalábbis a műalkotás szövegszerűségének hangsúlyozása esetén. Az utóbbi évtizedekben főleg a filozófiában merült fel ez a probléma, mintegy az „ideológiakritikai” érzékenység növekedésével, de természetesen a szövegközpontúság előtérbe helyeződése, az „írás-fordulat” nélkül erre nem kerülhetett volna sor. Foucault diskurzuselméletére már utaltunk ebből a szempontból, de tulajdonképpen a „szerző elve” jelenik meg Derrida kritikájában is, amikor Heidegger Nietzsche-olvasatának egységéről értekezik.⁶² Mivel többé-kevésbé explicit módon ezek a megközelítések a befogadási folyamatra vonatkoznak, kétségkívül létjogosultságot nyerhetnek az irodalmi kommunikáció intertextuális horizontját illetően is. Egyrészt az a – Genette-féle felosztás szerint leginkább paratextuálisnak nevezhető – viszony utalja az elemzés figyelmébe a szerző (és a szerzői név) problémáját, amely – a már idézett foucault-i elgondolás szerint – szoros intertextuális kapcsolatot jelent az érintett (tehát a szerzői névvel jelölt) szövegek között. Másrészt az intertextuális kapcsolódások gyakran megkülönböztetett elbírálásban részesülnek, ha – mint már utaltunk rá – a szerző elve homogén szöveggörnyezetet biztosít számukra, hiszen „a szerző biztosítja a fikció nyugtalanító nyelvének egységét”.⁶³ Különösen az utóbbi évtizedek irodalmában került előtérbe a szerzői név által megváltoztatott jelentésszerkezet mint poétikai lehetőség. Nemcsak egyes szövegek átvétele (ezek során a szerzői név által jelölt-szervezett új kontextus önmagában is befolyásolja az intertextus új jelentésirányait, bár ez csak az egyik tényezője e folyamatnak) került új megvilágításba a „szöveg univerzum” által keltett megelőzőtség tapasztalatában, hanem találunk példát arra is, hogy

„két” szöveg csak a szerzői névben tér el egymástól – ha csupán a grammatikai szinteket vesszük figyelembe. Esterházy „lopja” például így Danilo Kiš egyik novelláját (*Mily dicső a hazáért halni*). Ha figyelembe vesszük, hogy miként nyilatkozik erről a „műveletéről” a szerző, arra következtethetünk, hogy ennek a jelenségnek sem lehet „időtlen” magyarázatát adni. Ami ugyanis még a XIX. században plágiumnak minősült volna, az itt egy „szerző” (vagy „szövegválogató”) „saját” szöveguniverzumából való választásként érthető: „...ezt a történetet, ezt nekem meg kellett volna írnom... Na most, ha egyszer már meg van írva, akkor rendben van, akkor ez egy kipipálható tétel [...]. Ez nem lopás. Szerintem ez a saját jogos tulajdonomnak a birtokbavétele. Hogy Danilo írta – bagatell tétel, áldja őtet az Ég.”⁶⁴ Ez a gesztus (és itt idézett szerzői „értelmezése”) éppen a szerző-elv dekonstrukciójára, tehát e jelenség befogadásának „megakasztására” utal. Csakhogy maga a befogadó emellett szintén bizonyos elvárásokkal közelít a szövegértelmezéshez, és – főként, hogy a „kölcsonzés” egyértelműen jelölt – a „szerző-elv” mégis éppen fokozottan lép működésbe, mivel az adott intertextuális eljárás kiemeli a szerepét. Így a diskurzus eme „ellenőrző eljárása” (Foucault) a recepció értelemalkotásának egyik fő konstituáló elemévé válik (ebben az esetben ezt tovább erősíti az, hogy a novella főhősét is Esterházynak hívják). Arra, hogy a szerző elve különböző szerzőktől származó „azonos” szövegek esetén mennyire befolyásolja a befogadást, Borges *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélése nyújt magyarázatot, egyszersmind kétségbe vonva az irodalom „szövegimmanens” megközelítésmódjának létjogosultságát is. Vagy ahogy Manfred Pfister fogalmaz, a megváltoztatott kontextus „még egy szöveg szó szerinti megismétlésénél is funkcionális divergenciákat hív elő”.⁶⁵ Tehát az intertextualitás értelmezése sem lehet kielégítő irodalomtörténeti, befogadáselméleti vagy más módon kontextuális jellegű aspektusok nélkül – erre mutathat rá a jelenség receptív kommunikációs oldalának megközelítése.

Míg a valamilyen módon egyértelműsített jelölésnek, vagy az intertextuális eljárásra való egyértelmű utalásnak sok esetben (főként a para-, meta- vagy architextuális kapcsolódásoknál, mert a jelölés itt szinte kikerülhetetlen) adott recepciók minták, értelmezési sémák biztosítják a működését, addig a genetika-felfogás szerinti intertextualitásnál ezek gyakran hiányoznak. A jelölés recepciók esélyei itt tehát sokkal inkább a befogadó jelölési „ingerküszöbétől” függnének, amit nyilván leginkább az adott korszak határoz meg. Ezért is lehet nagyobb esélye egy kortárs mű intertextuális „intenciói” felismerésének, mint egy régi szöveg intertextuális „háttere” feltárását célzó olvasási stratégiának. Így – hogy ismét Esterházyra utaljunk – a *Tizenhét*

hattyúk horizontjához közelebb álló kortárs befogadó Pázmány-olvasatában óhatatlanul „beugrik” az Esterházy-regény tapasztalata, hiszen az intertextuális viszony nem függ a történeti kronológiától, azaz nemcsak egy későbbi mű utalhat egy „pretextusára”, hanem a befogadás során ez fordítva is megtörténhet. A konkrét befogadási és olvasási folyamat során tehát a nem jelölt intertextuális viszonyok felismerésére végképp nem lehet egységes „szabályokat” meghatározni. Ha Rolf Kloeppert követve a szöveg kontextusának tekintjük a kibontakozó intertextuális teret, akkor e kontextus a maga folytonos alakulásában a befogadási folyamat, az „intertextuális olvasás” fő irányító elemeként mutatkozik meg. Az olvasási folyamat lineáris időbelisége miatt (aminek persze a lebontására, s így tulajdonképpen a szövegek multiplikálására is számos irodalmi kísérlet ismeretes) az első (deiktikus funkció, metajelölés vagy egyéb úton) felismert utalások ugyanis előre megszabják az „intertextuális olvasás” figyelmének az irányát. Ez a kezdeti kontextus befolyásolja a további recepciót, és ez a folyamat – tulajdonképpen a kontextus folytonos alakulása – végig meghatározó lehet az olvasás során. A kontextus így már eleve kizárhatja (homo- vagy heterogenitásának mértékétől függően) az (aktualizált) „szöveguniverzum” egy – egyébként az adott szöveghez is kapcsolódó – „szeletét” a konzisztenciára törő értelmezésből.⁶⁶ A folyamat a szöveg elolvasásával még nyilván nem fejeződik be, hiszen a heideggeri hermeneutikai kör gadameri értelmezése alapján⁶⁷ ekkor lép működésbe a recepcióesztétikailag retrospektív horizontú „újraolvasás”, amely az adott kontextust az értelmezés műveletével újrastrukturálja, kiegészíti (egyes – például szerkezeti jellegű – utalások esetleg az olvasás „formai kitöltése” után válhatnak csak felismerhetővé, illetve elképzelhető, hogy a „műegész” retrospektív interpretációja más szövegkapcsolatokat is kialakít). Valószínűleg egy szöveg kapcsán még nem sokszor vizsgálták meg e kontextusok viszonyát irodalomszociológiailag, egy reprezentatív mintán, de feltehetőleg kimutathatóvá válna az a – néhány konkrét szövegből kiinduló – kontextus, amelyet egy adott befogadási szituációban az olvasók többsége felismer. Hasonló következtetésre jutott a szöveginterpretációk egyesíthetőségét illetően a „Poetik und Hermeneutik” kutatócsoport egy 1964-es közös verselemzésén,⁶⁸ ahol egy Apollinaire-vers kapcsán jogosan vonhatta le Jauß azt a következtetést, hogy „még ez a pluralisztikus szöveg is egységes esztétikai orientációt nyújt az érzékelő megértés, az első olvasás horizontjában”.⁶⁹ Mivel az esztétikai tapasztalat is szövegrecepción alapul, feltételezhetjük, hogy az „intertextuális olvasás” (szöveg)preszuppozíciói is létrehozhatnak egy ilyen, a befogadást irányító, alapvető kontextust. Ezt főként egy adott kor hagyománytapasztalata (kanonizáció, történetfelfogás stb.) bizto-

síthatja. Tehát az egyéb úton nem jelölt intertextuális kapcsolatok felismerhetőségét két irányból határozza meg az (inter-)kontextus: egyrészt a szöveg befogadása során intertextuális (itt a fogalmat tágan értelmezzük) úton előhívott, és folyamatosan alakuló kontextus, másrészt a befogadási korszituációban kiemelt (kanonizálódott, aktuálissá vált, közhelyesedett stb.) szövegek kontextusa (mint a „szelekciót” meghatározó korpusz), ehhez pedig az irodalmi kommunikáció történetileg változó normái csatlakoznak.

Az intertextualitásnak az esztétikai kommunikációban játszott szerepével kapcsolatban is szűkíthető tehát az a „kör”, amelyet a végtelen, dinamikus „szöveguniverzum” eredendően biztosít, így bizonyos funkcionális következtetésekre is juthatunk. Csakhogy a – talán – legfontosabb problémával még nem „nézett szembe” dolgozatunk az intertextualitás funkcionális értelmezhetősége kapcsán. Ma már teljesen egyértelmű, hogy – miként Riffaterre is fogalmaz – „a szöveg és olvasó közötti kontrollált interreláció alkotja az irodalmi jelenséget – nem önmagában a szöveg”.⁷⁰ S mivel a szövegek befogadási folyamata mindig egyfajta horizontösszeolvadással jár, amelyet természetesen döntően meghatároz egyrészt az adott kommunikatív szituáció, másrészt a befogadó (esztétikai) tapasztalati és elvárásai horizontja, még a kontextus és a történeti meghatározottság sem tudja a szövegek létmódját objektívvá redukálni, illetve az összes aktuális konkretizációt egységesíteni. Az ilyen felfogás tulajdonképpen egyenlőséget tenne a jelvehikulumok önidentitása és a szöveg mint szemiotikai entitás „állandósága” között, ami jelelméletileg sem igazolható. A szöveg tehát „materiális adottságában pusztán csak olyan virtualitás, ami kizárólag a szubjektumban találja meg aktualitását”.⁷¹ Éppen itt válik hermeneutikailag értelmezhetetlenné a posztstrukturalista szövegfelfogás „szöveguniverzumának” elvileg minden szöveg között kapcsolatot létesíteni képes generativitása. Az olvasóitól „elválasztott”, s így „üres helyeitől” is „megfosztott” „általános szöveg” éppen hogy nem válhat tárgyává semmifajta leírásnak, hanem mintegy a „jelek idealizálása-ként” csak a jelhordozókat teheti meg a szövegközi kapcsolatok vizsgálati tárgyává, amiből viszont már nem szövegek vizsgálata következik... A befogadásban megértés és értelmezés nem a szövegben jön létre, ezt közvetlenül a szövegek egymással való érintkezése sem befolyásolhatja, hiszen – ahogy Gadamer írja – „hermeneutikai szempontból – és ez minden olvasó szempontja – a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történetének egy szakasza”.⁷² Ugyanakkor „nem magunk mögött hagyunk egy szöveget, hanem belébocsátkozunk”, miközben „értelem-vonatkozásokat fedezünk fel”.⁷³ Azzal, hogy egy szöveg valamilyen úton egy másik szöveget jelöl, illetve arra utal, a befogadás során nem azt a szöveget hívja elő a maga

grammatikai megvalósulásában, hanem a befogadói horizontot strukturálja át azáltal, hogy előhívja az utalt szöveg esztétikai tapasztalatát. Gadamer értelmezésében tehát a szöveg a dialógus konvenciói alapján, a „megegyezésre” való törekvésben jön létre, így „mintegy magában a szövegben kell nyitottá tenni a magyarázat- és megértéshorizontot, amit az olvasónak kell kitölteni”.⁷⁴ Ily módon az értelemalkotásban mint szövegfunkciónak lesz szerepe a felismert intertextuális viszonyoknak, és így tulajdonképpen a szöveg iseri felhívó struktúrája elemeinek tekinthetők. S ha még azt is figyelembe vesszük, amit Gadamer ugyanebben a tanulmányában az értetlenségről ír (tehát hogy ez idézi elő a szöveghez való visszafordulást), akkor körvonalazódhat előttünk az intertextualitás helye egy lehetséges hermeneutikai-recepcióesztétikai szövegfeldolgozásban. A szövegolvasás során felmerülő befogadói kérdések az intertextuális „hívóelemeknél” úgy „fordulnak vissza” a szöveghez, hogy a kapcsolódó másik szöveg „válaszát” is beépítik az értelmezés műveletébe, valamint a két (vagy több) szöveget mint egymás értelmezőit (is) olvasva összetettebb horizontösszeolvadást hajtanak végre, ezáltal a válaszhorizontot is kiszélesítve. A „szabadon lebegő” intertextualitástól mint „a határtalan, önhatalmú értelemlehetőségek produkciójától”⁷⁵ idegenkedő Jauß-szal szemben pedig éppen a recepcióesztétika alapján hivatkozhatunk arra, hogy az aktualizált szöveguniverzum mint az értelmezést meghatározó kontextus⁷⁶ is csak akkor képezhet funkciót a hatásfolyamatban, ha az intertextuális kapcsolódás felismerhetővé válik. Ekkor viszont óhatatlanul szerephez jut a befogadó horizont aktualizálásában, ha pedig nem érzékelhető, akkor csak intra- és extratextuális vonatkozásban vehet részt az „értelemalkotásban”. Tehát az intertextualitás funkcionálisan is értelmezhető kontextus maradhat, bár értelemszerűen inkább a szöveguniverzum-koncepció „ontológiai” aspektusát hívja elő. Talán ezért is veti fel Linda Hutcheon az „interdiszkurzivitás” fogalmát⁷⁷ (Kristeva is beszél „diszkurzív univerzumból”⁷⁸), de ez a szó más diszciplínákban (például a szociolingvisztikában) már igen eltérő használati értékeket nyert.

Az irodalmi kommunikáció harmadik esztétikai hatásfunkciója a katharsisz, amelyet az intertextualitás kapcsán a funkcionális értelmezésben, az interpretációkban kereshetünk. Ennek feltárása ma szinte lehetetlen, megfelelő számú történeti előtanulmány híján. Már utaltunk arra, hogy az intertextualitás történetiségét még nem vizsgálták meg kellő mértékben, így még a nagy folyamatokra, irányokra is csak óvatos következtetéseket lehet tenni. Így például Pfister az intertextuális eljárások történetisége kapcsán megjegyzi, hogy a modernségtől kezdve egyre heterogénebb az a pre-kontextus, amire a szövegek utalnak,⁷⁹ míg Broich az intertextuális jelölés területén

következtet egy nyíltabb, egyértelműbb utalástechnikától az implicittebb, rejtettebb, kevésbé egyértelmű eljárások (modernség, posztmodern) felé haladó „fejlődésirányra”.⁸⁰ A következő oldalakon ez a dolgozat is csak hipotézisek, sőt inkább kérdések megfogalmazására tart igényt. Nem kívánjuk egy olyasfajta irodalomtörténeti kompetencia hamis látszatát kelteni, amely nélkül egy funkciótörténeti kérdésfeltevés nem lehet legitimálható, ehelyett néhány, főként már valamilyen idevonatkozó szempontból megvizsgált jelenségre szeretnénk rámutatni. Az intertextualitás formációinak paradigmatis értékelésére Pfister dolgozta ki a leginkább differenciált sémát,⁸¹ dolgozatunk ennek szempontjait kívánja szem előtt tartani. Pfister hat kritériumot állít fel: a referencialitás (a szövegek közötti utalás intenzivitása), a kommunikativitás (tudatosság, a jelölés felismerhetősége), az autoreflexivitás („meta-jelölés”) a strukturáltság (a pretextus szintagmatikus integrációja a szövegben), a szelektivitás (absztrakció szintje), dialogicitás (szemantikai-ideológiai feszültség) kritériumait, amelyeket ugyan mechanikusan nem alkalmazunk, szempontjaik azonban használhatónak tűnnek.

Mint W. H. Gass fogalmaz, „a történeteket mindig is ellopták, ahogy már Chaucer is ezt tette”,⁸² és nem is kell bizonyítani a szinkronikus intertextuális univerzum diakronikus transzformálásának lehetőségét sem. Ismeretes, hogy már az ókori görög irodalom is szívesen élt a különböző utalásokkal, annál is inkább, mert a műalkotások tematikáját teljesen meghatározta az az egységes mitológikus világkép, amelynek hagyományozódása jól nyomon követhető a különböző művekben. A hellenizmus művelődési helyzete pedig – mint azt Bahtyin kimutatta⁸³ – különösen kedvezett az – immár a mitológia-interpretációk hagyományából kitörő – alluzív és parodisztikus-travesztív műfajok elterjedésének, és a római irodalom fejlődését is nagymértékben befolyásolta az intertextualitás, hiszen a görög kultúra hagyománya mellett a hellenizmus kori „bonyolult soknyelvűség” is alkotótényezője volt.⁸⁴ Így alakult ki, „állt össze” az a szöveghagyomány, amellyel a keresztény Európa kultúrája szembesült. Az, hogy ekkortól a művelődés és művészet „diskurzusait” erőteljes „ellenőrző eljárások” védték, szintén elősegítette a szövegek közötti utalások irodalomtörténeti konstituáló szerepét, egyszersmind meghatározva ennek sajátos jellegét. Az írásbeliség elterjedésének mértéke, a latinnyelvűség túlsúlya és más művelődéstörténeti okok miatt az irodalmi „diskurzus” intézményesítése rendkívül egységessé tette a szöveghagyomány összetételét. A hozzáférhető skolasztikus tudományeszmény gondolkodásmódja, amelynek alapelve, mint ismeretes, egy pontosan meghatározott kulturális hagyományra való hivatkozás volt, tovább

erősítette az uralkodó kulturális diskurzus intézményesülését. A „tekintélyes” szerzőkre való utalást már a diskurzus legfőbb, saját folytonosságát biztosító eljárása, az oktatási intézmények működése meghatározta, s a művészi szövegalkotást is ily módon „tanították”, poétikai-retorikai szabályrendszerek és a példamutató elődök „mintáinak” terjesztésével. Kialakultak a különböző műfajok általános eljáráskészletei, és az egységes művelődésszerkezet központjának tekinthető Bibliára vonatkozó szimbólum- és motívumrendszerek. Ily módon tehát a Genette-féle architextuális és intertextuális eljárások szorosan összekapcsolódva előre biztosították a – tanulás útján „elsajátítható” – homogén szövegtörzshöz a fenntartását, amely hosszú évszázadokig olyan fontos tényezője volt az irodalmi szövegalkotás variációinak, hogy ismerete jóval későbbi poétikáknak is alapvető elvárás normáját alkotta. Az egységes utalásrend persze nemcsak az egyházi, hanem a világi műfajoknál is tetten érhető (például a trubadúrlírában). S az intertextualitás homogén jellege a Bahtyin által leírt parodikus, „fonák”-műfajoknál⁸⁵ is megmaradt, hiszen ezeket alapvetően determinálta a velük szemben álló „magas” művészet homogenitása. Az anyanyelvű írásbeliség elterjedése nyilván szintén nem mehetett végbe ettől függetlenül, így az intertextualitás meghatározó, döntő eleme volt ennek a folyamatnak is, elég csak a magyar nyelvű írásbeliség kialakulására (például az *Ómagyar Mária-siralom* eredettörténetére) utalni (persze a fordítások és egyáltalán a különböző nyelvek „találkozásával” megjelenő intertextuális viszony kérdése további problémákat vet föl, ám ezek elterelnék kérdésfeltevésünk funkcionális aspektusát).

A humanizmus új művelődésszemléjének fordulata valamivel szabadabbá tette a „diskurzust”, hiszen jóval megnövelte az eredeti szövegek hozzáférhetőségét. A reneszánsz irodalom idézésformái, alluzív technikái is jóval változatosabb képet mutatnak. Thomas M. Greene megállapítása szerint a középkori irodalom intertextualitása dominánsan metonimikus, míg a reneszánszé inkább metaforikus,⁸⁶ legalábbis a két korszak közötti váltás kontextusában annak nevezhető. A humanista iskolarendszer változása is elősegítette a – főként antik – hagyományhoz való viszony újragondolását, és evvel kapcsolatban az imitáció, a költői utánzás kérdése hamar előtérbe került a poétikaelméleti vitákban. Úgy tűnik, ezekben a vitákban valóban az „utánzás” szempontja állt előtérben. Azonban nem az „imitatio vitae” és az „imitatio veterum”⁸⁷ közötti viszony kérdésében, hanem az előbbi – tehát az arisztotelészi utánzás – módja kapcsán, ezen belül merült fel az intertextuális eljárások szerepe. Emellé pedig az eredetiség mint az ellentétes pólus kapcsolódott be a jelenség tárgyalásába. Úgy tűnik, hogy az utánzás (már-

mint a példaképek utánzása) egy normatív érték-, illetve szépségeszmény felől határozódott meg, és elsősorban a tanulás, a költői technika fejlesztése szempontjából ítéltetett hasznosnak. A poétikai gondolkodás egyes megnyilatkozásaiból jól nyomon követhető az a szemléletmód, amely az imitáció eljárását megalapozta. Mivel gyakori az imitáció mértékének meghatározása és korlátozása, illetve szembesítése és összekapcsolása az eredetiség kritériumával, arra következtethetünk, hogy ez a fajta poétikai gondolkodás a XVIII. századig kölcsönösen integratív viszonyt feltételezett az (eredeti) szöveg és az intertextus, valamint a műalkotás és az (intézményesített) „szöveg univerzum” között. Meghagyta viszont az „originális” szöveg lehetőségét, sőt ezt szükségesnek is érezte a műalkotás létrehozásához. Opitz például a következőket írja híres poétikájának előszavában a pusztán normatív szabályok, előírások követésével létrehozható művészet értékéről:

„bin ich doch solher gedanken keines weges
das ich vermeine
man könne jemanden durch gewisse regeln
und gesetze zu einem Poeten machen.”⁸⁸

Tehát az originalitás szempontja itt is meghatározó elvként van jelen a művészetfelfogásban, akár csak a Giordano Bruno-féle *Hősi megszállottságok*ban,⁸⁹ vagy a klasszicista eszmény tetszés és szabályok közötti egyensúlyozásában (Rónay György).⁹⁰ Ez persze nyilván nem tűnik el teljesen még egy olyan, tudatosan autoreflexív intertextualitással jellemezhető korszakban sem, mint a posztmodern. Jó példa erre, hogy még P. O'Donnell és R. C. Davis is különbséget tesznek originális szöveg és intertextus között a kortárs amerikai epikát ilyen szempontból tárgyaló kötet előszavában.⁹¹ Nyilván itt is egy, a szerző elvéhez közel álló recepció ellenőrző eljárásról beszélhetünk.

A normatív poétikáknál tehát úgy tűnik, egy olyan „szöveg felfogásról” (a kifejezést itt poétikai elvként használjuk) van szó, amelyben a múlt – kiemelt értékű – szövegei egy „továbbírható” korpuszt képviselnek, amelyhez szinte kötelező a csatlakozás. Így itt a szövegek originalitásán is alighanem mást kell értenünk, mint a mai esztétikai tapasztalatban, hiszen – mint Bahtyin írja a középkorról – „a saját és idegen szöveg közötti határok elmosódóak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek”.⁹² Tehát az intézményesen kanonizálódott szöveghagyomány folytonosságát lehetővé tevő „szövegeszmény” volt uralkodó, és az originalitást éppen e szöveghagyomány közvetítésének módja jelenthette. Petrarca szerint például „használhatjuk más elképzeléseit és stílusának szí-

neit, de nem a szavait. [...] Az első folyamat költőt nevel, a második majmokat.”⁹³ Erasmus 1528-ban viszont azt írja, hogy „szavakat kölcsönözzünk a tárgyhoz, és ne tárgyat a szavakhoz”,⁹⁴ míg egy évvel korábban Marco Girolamo Vida *Poétikájában* a változtatás, a javítás és az újrafelhasználás elveit hangsúlyozza:

„ügyesen titkold a lopottat
Változtatván rendjén ama helynek,
Úgy hogy egész-vadon új légyen színe-képe előttünk.”⁹⁵

Kockázatos volna akár csak hipotéziseket felvázolnunk az intertextuális eljárások modernség előtti történeti fejlődésével kapcsolatban. A Thomas M. Greene-től idézett különbségtétel azonban valószínűleg jellemezhet egyfajta fejlődésirányt. Klaniczay Tibor a manierizmusról írva állapítja meg az imitáció funkcióváltását. A klasszikus imitáció-felfogás szerinte a quattrocento retorikájában a normatív szépségeszménynek megfelelően főként formai eredetű volt (talán ezért is ítéli el Vida a divatos centót, amely a lehető leg-szorosabb értelemben is teljesen intertextuális műfaj), míg a firenzei újplatonikusoknál az imitáció az idea és a természet közötti közvetítést (az „ideális imitációt”) segíti elő, s így filozofikusabbá, a retorikai normáktól függetlenebbé válik.⁹⁶ Bár a késő reneszánsz és barokk irodalomelmélet az arisztotelészi utánpótlás „félreértésén” alapul,⁹⁷ tény, hogy a poétikák továbbra is a nagy elődök utánpótlását írták elő költőknek, s a barokkban így az a „Bildungsdichtung” vált jellemző műfajjá, amely már egy évezredes műveltségi anyag körein belül variál.⁹⁸ Eljárástechnikailag ez a fajta történeti alakulás nem hozott lényeges változásokat, így az intertextualitás első nagy „paradigmájának” három fő vonását tudjuk meghatározni. Idesorolható egy adott, intézményesen „továbbörököített” kulturális korpuszhoz való csatlakozás „szövegkölcsönző” aktusa, amely révén a szöveg mintegy önmagát is e művelt-irodalom-regiszterbe emeli, illetve más úton a hagyományból aktualizált, a szövegek ritmikai, szintaktikai, szemantikai struktúrájához általában illeszkedő (metonimikus) idézetek, allúziók (például a már említett Balassi-példa vagy Janus Pannonius versei), valamint még a különböző fordítások, adaptációk stb., amelyek például a magyar nyelvű irodalomtörténet korai „nyomait” is alapvetően meghatározzák, a legkülönbözőbb műfajokban, a vallásos lírától a reneszánsz szórakoztató műfajain át a barokk udvari művészetig, de meghatározó a jelenlétük Shakespeare műveiben is. A költői versengés vagy a cento már egy másfajta aspektusát tárja fel az intertextualitás megvalósulásának. Itt a szövegalkotói attitűd játékelvűsége emelhető

ki, a normatív esztétikai minőségre való törekvésnek a „poiészis” oldalán megmutatkozó funkciójában játszik főszerepet az – egyébként így is általában metonimikus – intertextualitás. Ez a „költői versengés” esetében gyakran közvetetté válik, a referencialitás felől mutatkozik meg (éppen az adott „szövegkeret” olyan betöltendő „üres helyei” nyitnak teret a versengéshez, melyek konkretizációi között tematikai, műfaji stb. szabályok teremtenek szövegi kapcsolatot). Jól megfigyelhető ez a jelenség például Janus Pannonius verseiben.⁹⁹ Ennek a fajta intertextuális funkciónak mintegy átvezető helye van az integratív és az interpretatívnak nevezhető intertextuális technikák között. Nyilván nemcsak az utóbbi száz év irodalmának fejleménye az intertextuális kapcsolatok közvetlen szövegértelmezési többlete, tehát az a jelenség, amely során az adott műszövegben megszólaló nyelvek csak egymás révén válnak olyan közeggé, amelyben a mű esztétikai hatásfunkcióját mint „parole”-aktust értelmezni lehet. Itt a legelső formációkat nyilvánvalóan a bahtyini parodikus-travesztív műfaji hagyományban kell keresni, és az sem lehet véletlen, hogy Bahtyin – részben más szempontból – ehhez a hagyományhoz kapcsolja az újkori regény kialakulását is. Nem is kizárólag a „népi nevetéskultúra” által jelzett soknyelvűség okozza az interpretatív intertextuális funkciók korai megvalósulásait, hanem kifejezetten „szövegvilágok”, szöveghagyományok találkozása, ami természetesen világnézetek szembeállítását is jelenti. A korai európai nagyregényeknek több szempontból is alapvető funkciója az intertextuális szerveződés. Így például Rabelais-nál, Cervantesnél és Sterne-nél is ily módon mutatkozik meg a skolasztikus szellemi „szabályrendszerrel” szembeni kétely, annak a szerzői tekintélyvel alapuló idézési eljárásainak parodizálásával (nem létező forrásokra való hivatkozások, logikai következetlenségen nyugvó utalások, vagy nagy tekintélyű antik művekre, illetve filozófiai érvekre való hivatkozások tudatos elhagyása [erre reagál például a *Don Quijote* bevezetője]).¹⁰⁰ Nemcsak az eljárások kritikája, hanem a hagyományos műfajok parodizálása (tehát az intertextuális utalások architextuális viszonyt jelölnek, így ez akkor is domináns volna, ha nem lenne kiemelve a szövegben autoreflexív úton vagy metajelölés révén) is megerősíti értelmezésünk vezérfonalát, tehát az intertextuális funkciók itt irányítják az interpretáció műveletét. Az ilyen művek elemzése azért is válhat különösen termékennyé, mert az adott korszakokban az idézés, utalás, hivatkozás stb. kérdése szoros kapcsolatba kerül a metafikciós önértelmezéssel, nyilván az imitáció problémaköre révén. Főként a XVIII. századi epikában válik dominánssá metafikció–intertextualitás–önreflexió egymásbakapcsolódása például a *Tristram Shandy*-ben vagy Wieland *Agathon*-jában. Talán ezért is alakult úgy az intertextualitás történeti recep-

ciója, hogy a régebbi hagyomány provokatív elemeiként is általában e parodisztikus eljárások, és főként Rabelais, Cervantes, Fielding és Sterne művei kerültek a középpontba. Ezekről a szövegekről már viszonylag sok használható elemzés is készült, ellentétben a hagyományos intertextualitás más konkretizálódásaival. Főként egy mai kérdezőhorizont felől ezek az intertextuális funkciók jóval előbbre mutatnak, mint például a lírára jellemző intertextualitás formái, ám végül is nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy az intertextuális háló még ezen szövegek szerveződése esetében is egy középpont felől irányított, az utalt szövegek „saját” tulajdonságai teljes mértékben meghatározzák az intertextuálisan képezhető értelemlehetőségeket, és a metaforikus kapcsolat szöveg és pretextus között még döntően egyértelmű értelmezést tesz lehetővé. A Bahtyin által vizsgált „fonák”-műfajoknak szintén ez a fő jellemzője, hiszen egy – jól elkülöníthető – másik nyelvi világra való utalás (és a tőle való elkülönböződés) szövegaktusa egy adott szöveg egységes intertextuális „intenciójaként” egyértelműen értelmezhető. A hagyományos intertextualitásra így a monologikus jelzöt kockáztatnánk meg, utalva a – pretextust integráló, „legyőző” vagy meghatározva értelmező, tehát vele szemben domináns – szövegalkotói attitűd szerepére az esztétikai kommunikációban.

Ez a monologikus meghatározottságú funkcionalitás még a klasszicizmusban is meghatározónak tűnik, hiszen ebben a korszakban a tekintélyes „pretextusokhoz” való visszatérés alkotta az egyik legfőbb esztétikai eszményt. Ahogy Mezei Márta írja a felvilágosodás kori magyar líra poétikai szituációja kapcsán: „A század elméleti nézetei szerint a költészet még tudomány, erudíció, pontosan kimért szabályok, normák írják elő a művészi alkotások mondanivalóját, kijelölik célját, mintáit és formai kereteit.”¹⁰¹ Tulajdonképpen tehát az egységes latin nyelvű kultúra „uralkodása” idején kialakult szövegkorpusz és az általa előhívott kulturális struktúrák határozták meg a XVIII. századi hagyománytapasztalatot (noha ezt nyilvánvalóan jelentős változások is érték – a nemzeti nyelvű írásbeliség elterjedése, új szellemi, vallási áramlatok stb.). E hagyomány továbbvitelét továbbra is intézményes diskurzuseljárások biztosították, főként az oktatás révén. Így például – mint Szauder József kimutatta – Csokonai lírájának kialakulását is nagymértékben befolyásolta két iskolai műfaj szerkezeti és tematikus szabályrendszere.¹⁰²

A klasszicizmus korszakának egyébként is szinte alapjelensége a téma-választás, a cím-idézés révén teremtett intertextuális kapcsolat. Ha például a drámairodalom klasszicista paradigmájának nagy műveire gondolunk, egyértelmű, hogy a szövegalkotást már teljesen „kész” és kiterjedt recepció-történettel rendelkező műalkotások határozták meg. Racine egyes műveihez

írt előszavai például azt az intenciót fogalmazták meg, hogy az adott mintakép (és a poétikai értelmezésben ezekhez szorosan kapcsolódó arisztotelészi „előírások”) minél pontosabb követését kellene összhangba hozni az adott korszak esztétikai elvárási horizontjával (illetve a várható olvasói-nézői recepcióval). Ezért kell bizonyos változtatásokat végrehajtani a cselekményen vagy a jellemeken, és éppen ezekből az eltérésekből lehet az esztétikai kommunikáció másik oldaláról, a recepció felől is következtetni arra a befogadási szituációra, amelynek a szövegalkotó pozíció felőli elvárására az említett előszavak utalhatnak. Így például *Iphigénia* előszavában Racine a várható recepció eltéréseivel magyaráz meg egy változtatást: „És mennyiben lett volna valószerű, ha tragédiámat egy istennő közbelépésével oldom meg, s egy átváltozással, amit elhihettek Euripidész idejében, de ami fölöttébb képtelen és hihetetlen volna napjainkban?” (RACINE, *Iphigénia* = Uő, *Tragédiák*, Bp., 1963, 536.) Az az elvárási horizont, amivel Goethe *Iphigénia*ja, a német klasszika közelített az ókori mítoszértelmezés esztétikai tapasztalatához, eltér a francia szerzőétől, és a két – azonos pretextusra vonatkozó, így egymás között funkcionális intertextuális viszonyt létesítő – mű között ez az eltérés leginkább éppen eme intertextuális viszony értelmezéséből mutatható ki, ezért is helyezi implicit módon ezt középpontba Hans Robert Jaußnak a klasszikus szöveg recepció „életrekeltésére” kísérletet tevő, már említett elemzése. Az értelmezés az „intertextust” Roland Barthes Racine-interpretációját segítségül hívva elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy Goethe drámája már a Racine-pretextus által „hátrahagyott” kérdések által struktúrált kérdezőhorizonttal kerül szembe¹⁰³ (itt természetesen – ezt erősíti a mítoszfeldolgozás, tehát a drámai konkretizációban megnyilvánuló világmagyarázat ténye is – alapvetően világértelmező elvekről van szó, amelyek nyilván több komponensből épülnek fel, mint önmagában a Racine-szöveg problematikája, ám az adott pretextus kétféle interpretációja a drámapoétikai közegben jelöli ezek viszonyát). Az összehasonlítást tehát éppen az intertextus, illetve ennek az aktualizált műalkotás-egészekhez való kapcsolódásának vizsgálata teszi lehetővé, s ebből juthat el az elemző (kimutatva a Racine-dráma Giraudaux által jellemzett „statikus család-egységének” felbomlását Goethe művében, amely az ember–Isten viszonyt transzformálva egy új, „humanisztikus” mítosz-eszményt alkot meg¹⁰⁴) a Goethe-féle interpretáció kérdéshorizontjának részleges rekonstrukciójához. A közös kulturális hagyományra való utalás (mint dialógus) tehát egymáshoz – stílusparadigma szerint is – szorosan kapcsolódó szövegek indirekt intertextuális kapcsolatát hívja elő, és éppen ez az intertextus segíti elő az adott műalkotások értelmezhetőségét egy jóval későbbi befogadási szituációban. Ugyan-

akkor az intertextus és a közös pretextus viszonya jelzi a kor (mindkét műre nézve) meghatározó hagyományviszonyának jellegzetességét, azt a monologikus szövegalkotói pozíciót, amely az intézményesen kiemelt szöveghagyomány eszményét, „használhatóságát” tulajdonképpen még nem vonja kétségbe.

Az igazán nagy fordulópontot tulajdonképpen a XIX. század jelentheti az intertextualitás funkcióértörténeti megközelítésében. Az ekkortájt beálló nagy eszmetörténeti paradigmaváltás alapvetően befolyásolta a poétikai gondolkodás diskurzusát éppúgy, mint a korszak történelemszemléletének átalakulását. Ha a romantika hagyományfelfogását ebből kiindulva jellemeznénk, hangsúlyossá válna a szakítás az eddig tárgyalt intertextuális funkciókat meghatározó hagyományértelmezési háttérrel. Felbomlott az a – már nyomasztó teherként a művészi originalitást gátló – egységes kulturális tradíció, amely az imitáció-elvű esztétikai és poétikai diskurzus alappillérét képezte. A régiség, a hagyomány természetesen továbbra is meghatározó elemét jelentette az irodalom szövegutalásainak, ám az ezekhez való viszony immár – ezt elősegítette az intézményrendszer meglazulása, az olvasóközönség átalakulása – differenciáltabbá vált (nagyobb tér jut az interpretatív utalásoknak, a „saját” és az „idegen” szöveg viszonya kerül előtérbe,¹⁰⁵ az elődök tekintélye is kevésbé előfeltételezettebbé válik). Ezekre a jelenségekre jó példát nyújthat Hoffmann *Murr kandúr életszemlélete* című regénye, amelynek elbeszéléstechnikailag, metafiktív, autoreflexív úton is jelölt, tipikusan romantikus kettőssége az idézésben is felismerhető, ugyanis az adott pretextusokból „kialakítható” szövegháttér teljesen eltérő „kánont” alkot a két narratív egységhez kapcsolódva. A „nyárspolgár” macska jóval több idézettel él, ám ezek gyakran ironikusan öncélúnak mutatkoznak. Mint Hermann Meyer rámutat, ez a szövegháttér jól jelzi azt az irodalomszociológiai változást (kiterjedtebb olvasóközönség, más szövegek válnak „közkinccsé”), amelyre Hoffmann regénye reagál, Murr szövegeiben dalokra, operettekre, a korban közismert drámákra találhatunk sok utalást.¹⁰⁶ Ez a szövegháttér már szakít a korábban említett, XVIII. századi regény által „célba vett” szövegkorpusszal.

Az originalitás igénye mint romantikus alapjelenség szintén szorosan kapcsolódik a romantikus intertextualitás vonásaihoz. Jóval kevesebb a jelölt, nyílt idézés, utalás, és a lírában a szövegek szubjektivizálódásával a nyelvi individualitás tendenciája váltotta fel a poétikai szabályok által előírt hagyományos költészeti normát. Ugyanakkor ezzel szemben hatott a hagyomány „betelt” szöveg univerzumának tapasztalata, amely az originális szövegalkotást gátló intertextuális rácsként került szembe a szubjektivitás igényével.

Laurence Lerner az angol romantikus lírában mutatja be ezt a folyamatot mint az intertextualitás tagadását, elutasítását.¹⁰⁷ Az angol lírában ekkor a miltoni szöveghagyomány jelentette a fő akadályt, erre Lerner kétfajta választ mutat be: Wordsworth jelölt, döntően interpretatív, differenciáló allúziótechnikával viszonyul Miltonhoz, míg például Keats a *Hyperion* félbehagyását éppen a Milton-hatástól való szabadulás lehetetlenségével indokolja. És – Paul de Man nevezetes példájának egyik lehetséges nem-referenciális olvasata szerint¹⁰⁸ – erre a későbbi *The Fall of Hyperion* metatextuális kapcsolatteremtésével reagál. Az implicitebbé váló, jelöletlen intertextualitás tehát párhuzamosan a romantika új hagyománytapasztalatával éppen a múlt „szöveg-univerzumától” való függetlenedés kísérletére utal, aminek az élményelvű alkotásértelmezés, a szubjektivizálódás és az intertextualitás megtagadása az egyes konkrét szövegaspektusai. Ezek önreflexív összekapcsolására Lerner Shelley-nél talál remek példát, a *To a Skylark* című versben („Szebb ez, miként a lázadt, / hullámzatos zene, / és mint a könyv, a lázak / tudásával tele, / te földet megvető, poeták mestere!”). Egy másik Shelley-vers (*To Jane. The Invitation*) pedig – egyértelműen romantikus művészet-eszményt képviselve – úgy tematizálja (metaforikusan) a saját olvasását irányítónak szánt „partitúrát”, hogy az úgy őrizheti meg autentikusságát, ha nem kerülhet kapcsolatba más szövegekkel, illetve nem ismétlődhet meg: „vár a néma sűrűség, / hol léleknek a zenét / nem kell elfojtania, mert / visszhangot másban sose kelt”. Persze, a visszautasított – s Shelley szövegeiben egyébként visszatérő, fontos motivikus szereppel bíró – „echo” nem hagyja érintetlenül ezeket a szövegeket sem (elég itt csak Shelley Milton-utalásaira gondolni, például a Maria Gisborne-hoz írott episztola *Lycidas*-, vagy a Mary Wollstonecraft Godwinhoz intézett vers *Paradise Lost*-utalásaira).

Más nyelvterületeken a romantikus esztétika érdeklődése a népköltészet nyelvi világa iránt szintén interpretálható a klasszikus korpusz „betelt szöveg-univerzumként” való tapasztalatára vonatkozó reakcióként, hiszen itt olyan szövegvilágok táruhlhattak fel, amelyek nemcsak a nyelvi originalitást képviselték, hanem nyilván kevésbé voltak intertextuálisan terheltek, mint az antik-keresztény kulturális sémák – persze ezt a folyamatot nem lehet más befolyásoló tényezőktől (például világszemléleti vagy társadalmi változások) elválasztva magyarázni, de az érvelés e téren több szinten is egy irányba mutathat (megjegyzendő itt az is, hogy az intertextuális funkciók történeti értelmezését természetesen csak más poétikai, illetve kontextuális tényezőkkel együtt lehet, vagyis érdemes vizsgálni). A népköltészeti regiszter a maga – gyakran egyszerűbb – ismétlésformáival, azaz intratextuális

sémaival szintén a klasszikus hagyománytól való elszakadás poétikai szerepét erősítette a romantikus versnyelv kialakulásában. Jellemző erre az új esztétikai „világképre”, hogy az irodalmi idézésformák bonyolult, többretegű hagyománya is teljesen átértelmeződik, a szövegalkotás – intézményes szempontból is – új „szerepkörbe” kerül: a szerzői név és a szöveg közötti viszony egyértelmű és kizárólagos megfeleltetésen kell hogy nyugodjék, ez az originalitás-elv eredményezi a „szerzői jogok” intézményesedésének kialakulását, a plágium-vitákat stb., amelyek az új irodalomértés alapvető előfeltevései közé kerültek (lásd a romantika számtalan eredetiség-vitáját). Bizonyos értelemben – és ezt a XIX. században kialakuló új történelem-szemlélet módoszatai is megerősítik – megváltozik a múlt szövegeihez való viszony is: a romantikus szöveg (alkotójának intenciója szerint) elkülönbőzik, más, mint az elődei, a szövegek közötti viszony alapjává így a különbségtétel lehetősége válik (s nyilván az olvasási stratégiák ilyenét való alakulása miatt ezen újkeletű originalitás-elv felől értelmeződik át a hagyomány is, melynek intertextuális viszonylataiban nem a differencia jelentette a fő funkciót). A romantikus idézettechnikákban tán ezért is játszik döntő szerepet az ironia, amely egyébként is a korszak esztétikai nézeteinek egyik alapvető fogalma volt.

Az originalitás esztétikai elvárási normája döntően meghatározta a következő időszak irodalomértési műveleteit, diskurzusainak szabályait. Így az intertextualitás funkcióival szemben is olyan elvárások álltak, amelyek döntően a szerző-cím-szöveg viszonylat egyértékű megfeleltethetőségének premisszájából indultak ki (itt kell megemlíteni azt is, hogy az intertextualitás funkciótörténeti vizsgálatához nélkülözhetetlennek tűnik a jelenség recepciótörténeti feltárása is – nem az elméleti megközelítések, hanem a poétikai konkretizációk recepcióját illetően –, amire eddig még szinte kísérlet sem történt). Az eredetiség-elvű elvárási horizont így a XIX. század második felétől megjelenő klasszikus modern poétikai paradigma intertextuális eljárásait is gyakorlatilag romantikus elvárási stratégiákkal szembesítette (s ennek a normának a nyomai máig jelen vannak az irodalomértelmezésben). Így írhatta például Théophile Gautier Baudelaire-ről nevezetes előszavában a következőket: „Baudelaire, noha megvolt benne mindaz a bámolat a múlt nagymesterei iránt [...] nem vallotta azt a véleményt, hogy őket kellene mintaképpül tekintenünk: nekik kijutott az a szerencse, hogy a világ zsengebb korában éltek [...] amikor még semmi sem volt kifejezve [...]. De az újra meg újra ismétlés elkoptatta ezeket az általános költői sémákat. [...] kissé összetettebb idiómára van szükségünk, mint az úgynevezett klasszikus nyelv.”¹⁰⁹ Hatvany Lajos az 1920-as évek elején azért marasztalja el Babits

líróját, mert hiányzik belőle az a „megélt” tapasztalat és „nyersanyag”, ami az eredeti és így értékes művek sajátja, mintákból építkezik, és stílusimitációi „csak” művészi-technikai teljesítményként értékelhetők (így például a *Lao-dameia*), „műalkotásként” viszont már kevésbé.¹¹⁰

Talán ezek az elvárési normák készítetik Eliotot a *The Waste Land* második megjelenésekor az idézett szövegrészek megadására, és jellemző, hogy a pretextusokat önállóságuktól megfosztó, azokat értéküket veszített szövegekként, „tisztetetlenül” felhasználó Pound líráját ezen idézéstechnika miatt kíséri sokáig felháborodás.¹¹¹ Ez a néhány példa – bár más-más modalításban – arra utal, hogy az originalitás-elv paradigmája a „jelölő” és „jelölt” szövegek közötti egyértelmű különbségtételen nyugszik, szükségszerűnek tartva a „markerek” identifikálását. A klasszikus modern szövegek kiterjesztették az intertextualitásnak azt a módozatát, amely az idézett szövegeknek hangsúlyozott, értelmező, értelemadó vagy -módosító szerepet juttat, ezzel mintegy egyensúlyt teremtve a jelölési viszony résztvevői között. Ily módon az idézés révén már nemcsak az idéző szövegnek egy (vagy több) másikon elvégzett teljesítménye értékelhető, hanem nyíltabb tér jut a szövegek „párbeszédének”. Ezt a szövegkezelési paradigmát dialogikusnak nevezhetjük (összevetve az előbb monologikusnak keresztelt eljárasmódokkal). Az irodalmi modernség, bár – részben – hagyományellenes attitűdöt képvisel, nem az intertextualitás tagadásával alkotja meg a szövegek „individualitását”, hanem a szövegkapcsolatokkal létrehozható „egyesítés” révén. Ahogy Baudelaire *A mesterséges mennyországok* egyik passzusában (maga is intertextus, a de Quincey-féle pretextus révén) kifejti, az emberi agy is palimpszesztusként működik.¹¹² A modern intertextualitás azonban már nem a klasszikus korpusz meghatározott szabályok szerinti variálásában, történetietlen „szövegtérben” funkcionál, hanem a múlt szövegeit illetően a szelekció módozataival írható le. A történeti lét immár tudatosult tapasztalata az „originális” szövegeket úgy hozza létre, hogy azok válogatnak s így értékelnek a hagyományban, ezáltal saját múltjukat is konstituálják. A modernség intertextualitása tulajdonképpen a „mássággal” folytatott dialógusként írható le, a „más általi önmegértés” Jauß-féle sémája alapján. Ezzel együtt az intertextualitás alakzatai implicittebbé, rejtettebbé és polifunkcionálissá válnak, ami – mint poétikai változás – beleillik az irodalmi modernség alakj paradigmájának rendszerébe, amelynek egyik központi eleme a dereferencializált szövegalkotás. Móricz regénye, *Az Isten háta mögött* például oly módon alkotja meg a *Bovarynéra* utaló metatextuális szövegjelzéseket, hogy az a fikció világán belül is értelmezhető, viszont a szereplők egy része nem ismeri magát a művet. Ezáltal, bár a regény zárata („Bizisten a nevét se

tudom. Ő se tudta az enyémet. Mindig valami Bovari úrnak szólított, pedig többször mondtam neki, hogy Veres Pál vagyok. Ami mégis nagy különbség!...” – MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött* = *Uő, Regények*, Bp., 1975, I. köt., 533) végleg feloldja a metatextuális értelmezhetőség addig mintegy „hermeneutikai kódként” (Roland Barthes) lebegtetett lehetőségét, maga a kapcsolat azonban továbbra is többértelmű marad. Az intertextuális szerkezetek rétegzettsége több esetben, például Thomas Mann vagy Joyce regényeiben,¹¹³ olyan interpretációk kialakítására kényszerít, amelyben nem lehet véglegesen funkcióhoz kötni az utalásrendszer működését. A klasszikus modern líra pedig intertextuális vonatkozásban a szelekció eljárásaira nyújthat számtalan példát. Közismert például Ady lírájának allúziós technikája, amely az olykor „extratextuális” vonatkozások révén teremt értelmezhető kapcsolatot irodalmi múltunk egyes poétikai elemeivel, gyakorlatilag a különböző „versvilágok” összekapcsolásával. Juhász Gyula egy verstípusa – ahogy Fried István kimutatja – szinte saját irodalomtörténeti kontextusokat épít fel, központi szerkezetű allúziórendszer segítségével.¹¹⁴ Babits első kötetének versei pedig a stílusimitációs eljárással olyan stíluspluralizmust alkotnak meg, amelynek szerkezetei a szöveg más szemiotikai markereit meghatározva döntő szerepet játszanak a vers interpretációjában (például a *Golgotai csárda*).¹¹⁵

Az avantgarde irodalmi poétikáinak közismerten fontos, korszakmeghatározó szerepe van az irodalmi modernség történeti alakulásában. A szövegszerűség újszerű megvalósulásai eltüntetik a műalkotásban megnyilatkozó, mögöttes vagy felettes „szubjektumot”, kibővítik az irodalom-regisztert, szemiotikailag polifunkcionális „szövegkomplexumok” létrehozásával valójában „kiterítik” az inter(extra)textuális háttérrel. Ezek az eljárások persze inkább a szinkronikus jellegű intertextualitást erősítik, a hagyományra való utalások, illetve ráutaltság szerepét az ilyen szempontból elutasító avantgarde attitűd háttérbe szorítja. Persze a hagyományelutasítás ellenére még a szemiotikailag újrendezett versnyelv is őrzi a múlt „nyomait”, például Kassák egyes szövegei Ady hatását (a *Hirdetőszloppal* „élet”-motivikája körül kialakuló metaforacsoportban találhatunk erre példákat). Az avantgarde utáni modernség – elsősorban történetiségtudata és hagyománytapasztalata megújulása révén – kiteljesíti a dialogikus utalástechnika paradigmáját. Benn, József Attila vagy Szabó Lőrinc lebontják a versnyelv homogenitását, gyakorlatilag a szövegek minden szintjén a dialogicitás különböző sémáival, formációival találkozhatunk. Ezt a lírát rejtett, többértelmű – a kapcsolat közvetítettségét is jelölő – intertextualitás jellemzi, ahol a szövegkapcsolatok „formai” újítás helyett inkább a pretextusokhoz való „kölcsonviszony” ki-

teljesítésével, a szövegszervező centrum dinamizálásával, megosztásával jellemezhető. Gyakori a műfajátértelmezés, ami azért is áll közel e líra „történetiségtudatához”, mert hangsúlyozza a hagyomány általi meghatározottságot, nemcsak a „visszanyúlás”, szelektálás, értelmezés mozzanatait az intertextuális struktúrákban. A hagyomány általi meghatározottság tudatosodására jellemző, hogy Szabó Lőrinc például első kötetének *Vers és valóság*-beli magyarázatában hierarchizált irodalomtörténeti kontextust épít fel a szövegek „beszédpartnereiből”.¹¹⁶ Önértelmezései is megvilágítják azt az eljárásmodot, hogy a vendégszövegek beépítése során azokat már nem „eredeti” formájukban, hanem a születő szöveg értelmezési horizontjának kérdéseire „illesztve” kezeli. Például a *Vang-An-Si* című vershez fűzött kommentárjában a kínai történetanyag felhasználásáról így ír: „Nekem csak az a kis füzetem van meg filológiai alapnak, amelyet most is a kezemben tartok. [...] Ezt azért mondom, mert a Vang-An-Si-féle történeteket nem én találtam ki és büszke vagyok rá, hogy egy ilyen közgazdasági és történeti anyagot így sikerült feldolgoznom. Nem mondom, hogy a költemény lírában excellál, majdnem drámaiságban excellál. Hogy egyáltalán elviselhető legyen a túl rideg anyag, az egésznek mesekeretet adtam (varázstorony, stb.).”¹¹⁷ A Szabó Lőrinc-költészetben a kontextus aktuális szerkezetének is fontos szerepe van, hiszen változó viszonya az irodalmi modernség különböző alakzataihoz, illetve a „dialóguspartnerek”, felidézett kultúrkörök és az utalások „közvetítői” eltérő funkciókat látnak el, így leszűkül azoknak a szerzőknek a száma, akik sokszor említhetők a konkrét idézetek, utalások vagy stílusimitációk „tárgyaként” (ilyen például Baudelaire).

Az „utómodernség” jelentős attitűdjei az intertextualitást illetően legalább két, egymástól jól elkülöníthető viszonyulási formát képviselnek, egyrészt a szöveg „elvonását” a – bármilyen jellegű – referencializálhatóságtól (hermetizmus, öntükröző elbeszélés), másrészt az identifikálhatóság kérdéseit felvető utalási sémákat (itt fontossá válik a hagyomány „nagy” szövegeivel való pozitív kapcsolatteremtés problémája, például Pilinszky verseiben, vagy – más módon – az ötvenes-hatvanas években oly gyakori parabolikus szerkezetekben, de idesorolható az új „népiességnek” a népi regiszter és a modern poétikai-esztétikai tapasztalat közötti közvetítésre vonatkozó kísérlete is). E két ellentétes attitűd együttesen is megjelenhet egy szöveg recepciójában, így például Robbe-Grillet-nél, akinek elbeszéléstechnikai eljárásai olvashatók (öntükrözés, nézőpontvándorlás, narráció és fikció „egymásbaolvadása” és ismétlésstruktúrái révén stb.) a szöveg önmagába „zárkózásaként”, de – az utalások, önidézetek, anagrammatikus funkciók, más jelrendszerek (például játékszabályok) öninterpretációs utasításai miatt – in-

tertextusként is. A hatvanas évek felé azonban az érintett szövegek bizonyos önállóságát, valamint a kapcsolatrendszer egységes értelmezhetőségét megtartó intertextuális eljárások lassan dezautomatizálódtak, nem kerültek alapvetően új funkcióba, így – az irodalomtörténeti fejlődés más elemeihez hasonlóan – a „posztmodern” paradigmaváltás változtatta meg teljesen a szövegköziség értelmezési terét.

Már tulajdonképpen Pound lírája képviseli azt az intertextuális eljárás-készletet, ami a posztmodern szövegkezelés alapja. A különböző szövegekből, utalásokból összeálló, polifonikus *Cantók* „mögül” eltűnik a központi helyzetű beszélő, akinek a helyét az identitásukat elvesztő fragmentumok grammatikai egyes szám első személyei foglalják el, konzisztens szubjektum helyett szükségszerű nyelvi funkcióként. A posztmodern szöveg „kohézióját” a nyelv kontingens szerveződési lehetőségei, a dinamikus szöveguniverzum sokirányú értelemösszefüggései jelentik. A „kész”, egységes (azaz egy cím és egy szerzői név által jelölt) mű más szövegekről szól, mintegy a „bábéli könyvtár”-metafora értelmében, amelyek eredeti funkcionálisuktól elszakadva, egymás kontextusában nem emlékeztetnek „eredetükre”. E szövegfelfogás nyilvánvalóan arra a – már említett, és meglepő módon formálisan a romantikánál kimutatotthoz hasonló – hagyománytapasztalatra vezethető vissza, hogy a modernség originalitás-elvű szövegeszményét alkalmazva már nem lehet újat alkotni, már minden alakzatot elhasználtak, mindent elmondtak (lásd a Barth-féle „kimerülés”-magyarázatot). A posztmodern szöveg ezért szakít a modernitás szövegegységével, az eredeti szöveg elveszti „múltját”, intertextusként olyan „performatív” olvasási kóddal szembesül, amelyet az aleatorikus, a szubjektumra mint szervezőelvre vissza nem vezethető szövegösszefüggés már nem tud valamifajta imitációs logika alapján értelmezni. A posztmodern paradigma új reprezentációs szabályaként hangsúlyozott szimulakrum-elv¹¹⁸ alapján az intertextusok csak mint ilyenek értelmezhetők, a „pastiche-kultúrában” (Fredric Jameson) érvényét veszti az eredet(iség) fogalma, így az önálló szöveg és intertextuális jelölése közötti viszony meghatározhatósága is. A posztmodern szövegek így leépítik a határokat a nyelvi-esztétikai és más funkciójú jelölési szabályok között, a művekben így „művészi” és „nem művészi”, műalkotás és valóság, műalkotás és a mindennapok határai is elmosódnak¹¹⁹ (erre játszik rá Esterházy regénytechnikailag frázisokat és köznyelvi „paneleteket” a „szépirodalmi” hagyomány fragmentumainak kontextusába építő, rendkívül gyakori eljárásával is). A szövegek általános „létmódjává” emelt performativitás, önreflexió, a szubjektum feloldódása (mint a „kor szellemi helyzetének”, s így a befogadás elvárási horizontjainak döntő, strukturáló tényezői) a szövegalkotás-

ban a lehetséges világok funkcióit, a tér- és időviszonyok dekódolhatatlanságát, a fikció különböző szintjei (és a valóság) közötti határok érzékelhetetlenségét helyezi az olvasás preszuppozícióit alakító esztétikai tapasztalat középpontjába.¹²⁰ A pluralitás elve – amely mindenfajta posztmodern-értelmezés egyik alapkategóriája – az intertextualitás funkcióira is vonatkozik, általában ezeket sem lehet egyértelműen meghatározni az interpretációban. Hiszen, ha az egész mű intertextus (erre utal ironikusan Esterháznak az az eljárása a *Kis Magyar Pornográfia*ban, amelyben egy teljesen hétköznapi használatában is közismert, tehát elvileg bármilyen szövegben előfordulható frazémát a margón „idézetként” jelöl [Bevezetés a szépirodalomba, 410]), akkor nem beszélhetünk arról a főszövegről, amelyhez az idézés aktusát hozzá lehetne rendelni. A radikális meghatározatlanság elvén nyugvó szövegszerkesztés („a posztmodern író hatalmában egyedül az írások összekeverése áll”, írja Barthes¹²¹) nem adja meg az egyes idézetek önidentitását, ám – s ebben rejlik a posztmodern esztétika legfőbb „pozitivitása” – mégis „életre kelti” azokat (az „eredeti” műveket) azáltal, hogy „olvassa” és így értelmezi őket – decentráltságából következően mindenképpen új, más értelemösszefüggésekkel felruházva, s így az esztétikai kommunikációba „visszavezetve” „az eltüntetett” múltat. Ahogy Linda Hutcheon fogalmaz a posztmodern paródia funkcióit elemezve: „A parodizálás nem a múlt lerombolását, hanem megőrzését és megkérdőjelezését jelenti. És ez a posztmodern paradoxon.”¹²² Azzal, hogy a posztmodern intertextualitás decentrált szerkezetű, és a „pretextusok” létét egyszerre állítja (olvashatóvá teszi őket) és tagadja (megfosztja identitásától), olyan konstrukció-elvű eljárásformákat hoz létre, amelyek nem értelmezhetők egy megfejtési kulcs, egy funkcionális kód szerint (ezt mutatja be Farkas Zsolt is Garaczi szövegeiben¹²³). A kontingencia általános szervezőelvei (így például a formális univerzumok alapján felépülő, következtelenségek által „irányított” olvasási kódok) értelmetlen, illetve önmagukat folytonosan újrastrukturáló allúziórendeket működtetnek, melyekben az intertextuális játék a „polilógus” jellegét ölti – mindezt nem utolsósorban annak a szubjektum-vesztésnek betudhatóan, amely például Pynchon recepciójában egyenesen abban nyilvánul meg, hogy a „valós”, életvilágbeli szerző-személy létét (illetve azt, hogy egyvalaki volna az) is megkérdőjelezték.

Mivel a posztmodern intertextualitás elmélete a leginkább kidolgozott ebben a történeti diskurzusban, valamint magának a jelenségnek a tárgyalása is sok szállal kapcsolódik a posztmodernhez, dolgozatunk megelégszik a fenti értelmezés listaszerűségével (ami maga is egy posztmodern gesztus). Még két olyan művet szeretnénk megemlíteni, amelyek a posztmodern intertextualitás szempontjából talán érdekes következtetések levonására kész-

tethetnek. Az egyik, Christoph Ransmayr regénye (*Die letzte Welt*), amely az utóbbi évek egyik legnagyobb könyvsikerét hozta. A mű azért is érdekes, mert bemutatja, hogy a posztmodern „decentráltság” a metatextualitás által szervezett szövegekben is meghatározó lehet. Az, hogy a regény Ovidius *Metamorphoses*ének sorsát „írja tovább”, azt sejteti, hogy – mivel dominánsan egy bizonyos szövegre vonatkoztatja magát (bár Ransmayr más utalásokat is beépít a „szövedékbe”) – itt létezik egyfajta egyértelműen leírható korreláció, amely felől az intertextuális funkciók elrendezhetők, irányíthatók. A regény azonban – fikciós szerkezete révén – olyan kapcsolatot alkot az Ovidius-mű és a Tomiban a mester után kutató főhős története között, amelyben a két, metaszinten egyébként világosan elkülönített (például a szereplők mindkét szövegbeli karaktereit, funkcióit megadó összesítés révén a szembesítés a mű paratextuális övezetében is jelölt) „művilág” kibogozhatatlanul egymásba fonódik. A történet elején még célját világosan látó Cotta a *Metamorphoses* szövege és szerzője után nyomoz, ám a – posztmodern módon – folyamatosan tévutakon vezető, csak egymásra vonatkozó „útbaigazítások” és a véletlen irányította kutatás során egyre inkább belebonyolódik az Ovidius-szövegek fiktív (lassan valósággá váló) világába, amely egyazon fikciós szintre kerül az eredeti cselekmény szcénáival. A szöveg néhány ponton az Ovidius-mű ismerete, olvasása nélkül nemhogy esztétikai olvasatban, de semmiféle olvasatban nem érthető, és a két „világ” (sorozatos „átváltozások” révén létrejövő) teljes összekapcsolódásával a metatextuális viszony maga is „átalakul”: hiszen a regény fikciós teréből már nem különül el egyértelműen a pretextus, így a *Die letzte Welt* már nem tudja „kommentálni” – metatextusból intertextus lesz, amelyben viszont már nem különíthető el az evokatív, illetve a pretextus-funkció.

A másik mű, Esterházy legutóbbi regénye (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*) olyan hagyományos regényformát értelmel újra, mint az utazási regény (azaz kísérletet tesz egyfajta epikai „linearitás” újraalkotására). A könyv végén az utalások jegyzetszerűen vannak felsorolva (ennek hagyományos formái a barokk regény „komoly, tanult” intertextualitásában fedezhetők fel¹²⁴), tehát elvileg vissza lehet következtetni az intertextuális kontextus „történetére” és „elbeszélésére” is. Maga a korpusz viszont oly mértékben heterogén, hogy az egységes értelmezői kód csak egyes részhalmozait tudná „olvashatóvá” tenni. A Dunáról szóló, teljesen különböző műfajú szövegek mellett más utalások tágabb vonatkozásban (például a térségi lét- és önértelmezés esztétikai viszonyait tekintve) jutnának funkcióhoz. Megint más intertextusok pedig az esztétikai szövegalkotásra vonatkozó önreflexiót vizsgálítanak meg, és így tovább. Mivel a regény komplexebb elemzésében is

különböző kódok léphetnek fel és „játszhatják ki” egymást (például az elbeszélő pozíció öntükörző értelmezése; a műfaji probléma megválaszolási kísérletei; a regionális önértelmezés vonatkozásai; a másság és hasonlóság megértésének módozatai, tapasztalatai és története stb.), ezekben az „intertextuális olvasás” kódjai is csak további „törésvonalak” kialakulásával épülnek be. Ezt erősíti az is, hogy az elbeszélés hangsúlyosan kis irodalmi formákra, rövid narratív egységekre tagoltan épül fel, amelyek egymásnak is mindig kontextust képeznek, valamint az elbeszélői én is különböző tudatok nézőpontjaiból nyilatkozik meg. Az egységes kódolás lehetetlen, hiszen az intertextuális utalások oly sokféle nyelvi regisztert érintenek, hogy – bár így nagyon széles olvasóközönség számára nyújtanak „betölthető” „üres helyeket” – egy individuális elvárási horizont nem képes mindegyikkel kommunikációba lépni (még az utalás „felfedezésével” sem). Erre reflektál az elbeszélő sokszor visszatérő „már akinek ez mond valamit”-fordulata is, ami – bizonyos regiszterekben – maga is közhasználatú frazéma. S bár Esterházy epikája evvel a művel tér vissza a jelölt intertextualitáshoz, a vendégsszövegek „önidentitását” illetően ez nem jelent változást a rejtett idézőtechnikához képest.

Dolgozatunk evvel bejárta azt az interpretációs utat, amely során az intertextualitásnak az esztétikai kommunikációban betöltött szerepét kísérte meg elemezni. A jelenségkör alaki és történeti „kiterjesztése”, majd funkcionális és befogadélméleti „behatárolása” után – szinte „dialektikusan”(!) – az irodalomtörténeti problematika tárgyalásához, kezelhetőségéhez jutott el. Mindebből ezentúl – implicit módon – olyan modellre lehet következtetni, amely a szövegfelfogás (mint a poétikai szerkezetet meghatározó előfeltétel) három nagy (történeti) paradigmáját különíti el. A modernség előtti intertextualitás interpretációiból arra lehet következtetni, hogy ennek a – monologikus – eljárásának a szövegfelfogása a szerzői név–cím–szöveg–más szövegek viszonylatban integratív jellegű (azaz a szövegek elkülönítésének nincsenek pontos recepció szabályai, a „mű” „határai” függetlenek az „eredet” jelölésétől). A romantika és a modernség (dialogikus) szövegfelfogása ebből a szempontból identitás-elvűnek nevezhető (egyértelmű megfeleltetések, kijelölt határok, szerző és szöveg „egyszeri”, „örök érvényű” kapcsolata), míg a – polilogikus – posztmodern szövegfelfogás decentrált jellegű (szerzői név és szöveg viszonya nem egyértelmű, nincs megkülönböztetés a címhez tartozó „elsődleges” szövegrész és az idézetek, utalások között). Hozzá kell mindehhez tenni azt, hogy egy korszak, stílus szövegei között óhatatlanul létrejön (mindenkor) intertextuális kapcsolat, az adott irodalmi

„köznyelv” révén, és ez nyilván integratív jellegű. Ha a három paradigma jellemző intertextuális viszonyfunkcióit szemiotikai szerkezetként vesszük szemügyre, úgy az elsőt dominánsan szintaktikai (a jelölt elemek mint ilyenek vonatkoznak egymásra, „hovatartozásuk” sok esetben felcserélhető), a másodikat dominánsan szemantikai (a jelölt elemek kapcsolata új jelentésalkotást eredményez a „jelölő” szövegben), a harmadikat pedig dominánsan pragmatikai jellegűnek nevezhetjük (a jelölt elemek közti viszonyt a szövegkezelés „használati” utasításai szervezik, nem feltétlenül integráló vagy értelemalkotó szerkezeté, hanem egyáltalán a szöveg „létrejövésének” feltételeként, a kapcsolatokat a megnyilvánulások modalitása is jelöli). A modellben így a szövegegységre vonatkozólag is leírható e három paradigma: formális (integratív kódolás, szintaktikai szerkesztés), autonóm (identitás-elvű kódolás, szemantikai szerkesztés) és dinamikus (decentrált kódolás, pragmatikus szerkesztés) szövegegység-típusként. Mindebből pedig az is következik, hogy az intertextualitásnak a viszonyjelölő szövegre és pretextusra való felbontásán alapuló felfogása csak a romantikus-modern paradigmára érvényesíthető, ahol a szöveg egysége megkérdőjelezhetetlen. Ezt alátámaszthatja az is, hogy a XIX. század előtt – Reinhart Koselleck szerint – mai értelemben vett történelmi tudatról tulajdonképpen nem beszélhetünk,¹²⁵ míg a posztmodernség történetiségfelfogása, a „posthistoire” szintén érvényteleníti a történelem „lineáris”, „eredettörténet”-fikcióját. Ebből még egy tanulság leszűrhető: mivel a legtöbb elméleti és elemző interpretáció a pretextus-új szöveg viszonylatot előfeltételezi, az intertextualitás recepciójában ma is nagy szerep jut a modernitás „tervezetének”.

Dolgozatunk következtetései semmiképpen nem törekednek legitimációra, mindössze problémafelvetést jeleznének. Az intertextualitás vizsgálatához még számos olyan tényezőt figyelembe kell venni, amelyekre itt nem jutott lehetőség. Például ilyen a „populáris regiszter” (P. Zumthor)¹²⁶ szerepe (egyrészt a nép-, illetve a szóbeli irodalom – valószínűleg formális jellegű – intertextualitása, másrészt a „popularizálódott” intertextusok [mint például „lenni vagy nem lenni”] recepciós funkciója), vagy a nem irodalmi megnyilatkozások intertextuális jellemzői, hiszen például a mindennapi társalgást is átszövik az allúziók, idézetek stb.¹²⁷ Hogy az egész jelenség az irodalomtudomány számára még sokáig kérdés marad, azt legújabbban a hirtelen fellendült németországi emlékezet-kutatások és -teóriák máris jelzik (valószínűleg egyre nagyobb lesz a szerepe az interdiszciplináris vizsgálatoknak): az intertextualitás továbbra is jelen lesz olvasási stratégiáinkban (a szövegekben pedig – jellegénél fogva – mindig is benne volt és lesz). Ahogy Kristeva fogalmaz egy interjúban (mintegy a jelenség pszichológiai vonat-

kozásaira is rámutatva): „Az intertextualitás olvasói vagyunk, képesnek kell lennünk identitásunk folyamatba helyezésére, a szövegekkel, hangokkal való identifikációra.”¹²⁸

- 1 Giambattista Marino levele Claudio Achillininek = *A barokk*, szerk. BÁN Imre, Bp., 1968³, 65.
- 2 Idézi MEYER, Hermann, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart, 1961, 91.
- 3 Így jelenhet meg az intertextualitás előfeltevésként a befogadásban, vö. CULLER, Jonathan, *Pre-supposition and Intertextuality*, MNL, 1979, 6. sz., 1392.
- 4 ECO, Umberto, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München, 1986, 51–52.
- 5 BIRNBAUM, Marianna D., *Esterházy-kalauz*, Bp., 1991, 6–8.
- 6 Esterházy maga így értékeli ezt a recepciósi jelenséget: „...itt kialakult ebben a pesti országban ez ügyben egy quiz-játék, ami rettenetes. Kritikus, olvasó – hogy ki mit ismer föl.” (BIRNBAUM, i. m., 6.)
- 7 Ez Jauß irodalomtörténet-konceptiójának egyik pillére, alapelve, vö. JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 1–2. sz., különösen 16–18.
- 8 KOVÁCS Sándor Iván, Gyöngyösi István *Kemény-eposzának Zrínyi-imitációi* = *Uő, Koboz és virginál*, Békéscsaba, 1990.
- 9 BARTHES, Roland, *Image, Music, Text*, New York, 1975, 160. és RIFFATERRE, Michael, *Intertextual Representation*, Critical Inquiry, 1984, 1. sz., 142–143.
- 10 Vö. BARTH, John, *The literature of exhaustion = Surfiction*, szerk. FEDERMAN, Chicago, 1975.
- 11 Jauß például Baudelaire allegóriáinak funkcióváltását elemezve jut el a klasszikus modern líra hagyományhoz való viszonyának néhány fontos jellemzőjéhez. Vö. pl. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984⁴, 852–857.
- 12 Vö. FRENZEL, Elisabeth, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1970³, 48–49.
- 13 Vö. KRISTEVA, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt, 1978, 69.
- 14 RIFFATERRE, *The interpretant in literary semiotics*, AJS, 1985, 3–4. sz., 41.
- 15 BAHTYIN, Mihail, *A szó a költészetben és a prózában* = *Uő, A szó esztétikája*, Bp., 1976, 193.
- 16 Uo., 189–190.
- 17 Uo., 175.
- 18 Joggal írja Pfister Bahtyin elméletéről, hogy az sokkal inkább intra-, mint intertextuális. PFISTER, Manfred, *Konzepte der Intertextualität = Intertextualität*, szerk. BROICH–PFISTER, Tübingen, 1985, 4–5.
- 19 Majd Lotman terjeszti ki a polifonikus szövegfelfogást a lírára is, sőt mindenfajta művészi szövegre. Lásd pl. LOTMAN, Jurij, *Analiz poeticeszkogo tyeksztu*, Leningrád, 1972, 110.
- 20 KRISTEVA, *Word, dialogue and novel* = *Uő, Desire in language*, New York, 1980, 65.
- 21 Uo., 66.
- 22 Vö. uo., 69–72.
- 23 KRISTEVA, *Language, the unknown*, New York, 1989, 296.
- 24 Vö. uo., 293.
- 25 Vö. COSERIU, Eugenio, *Thesen zum Thema „Sprache und Dichtung“ = Beiträge zur Textlinguistik*, szerk. STEMPEL, München, 1970; ezt foglalja össze a nyelv esztétikai szerepének hermeneutikai megközelítésében Jauß: JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 788.
- 26 FOUCAULT, Michel, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 7. sz.
- 27 Pl. Pfister említett tanulmánya vagy MORGAN, Thais, *The space of intertextuality = Intertextuality*, szerk. O'DONNELL–DAVIS, Baltimore/London, 1989.
- 28 Vö. PFISTER, i. m., 12.
- 29 Idézi CULLER, i. m., 1385.

- 30 A zenével kapcsolatban vö. pl. HATTEN, R. S., *The place of intertextuality in music studies*, *AJS*, 1985, 4. sz.
- 31 Vö. PERRI, Carmela, *On alluding*, *Poetics*, 1978, 3. sz., 303.
- 32 LACHMANN, Renate, *Vorwort = Dialogizität*, szerk. LACHMANN, München, 1982, 6.
- 33 Vö. HUTCHEON, Linda, *Historiographic metafiction = Intertextuality*, 4.
- 34 Vö. GREENE, Thomas M., *The Light in Troy*, New Haven/London, 1982, 86.
- 35 A diskurzus fő alkotóelemeiről, eljárásairól vö. FOUCAULT, *i. m.*
- 36 Vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 704–734.
- 37 Vö. erről a folyamatról például ELIOT, T. S., *Hagyomány és egyéniség = Uő, Káosz a rendben*, Bp., 1981, 63–64. vagy TINYANOV, Jurij, *Az irodalmi fejlődésről = Uő, Az irodalmi tény*, Bp., 1981.
- 38 Vö. MEYER, *i. m.*, 10.
- 39 Itt legalább két aspektust ki kell emelni: az alakzat történetét, illetve a különböző korszakok „utalásrendjeinek” szerkezeti alakulását.
- 40 WARNING, Rainer, *Imitatio und Intertextualität = Interpretationen*, szerk. HEMPFER-REGN, Wiesbaden, 1983, 300.
- 41 PFISTER, *i. m.*, 30. és BROICH, Ulrich, *Formen der Markierung von Intertextualität = Intertextualität*, 47.
- 42 KLOEPFER, Rolf, *Grundlagen des „dialogischen Prinzips” in der Literatur = Dialogizität*, 92–93.
- 43 BEN-PORAT, Ziva, *The poetics of literary allusion*, *PTL*, 1976, 1. sz.
- 44 JULOW Viktor, *Balassi Katonaéneke = Uő, Arkádia körül*, Bp., 1975, 92.
- 45 Vö., PERRI, *i. m.*, 290–299.
- 46 JOHNSON, A. L., *Allusion in poetry*, *PTL*, 1976, 3. sz., 581–582.
- 47 BEN-PORAT, *i. m.*, 108.
- 48 Ezt a trichotómiát Zsilka Tibor az allúzió tárgyalásánál is figyelembe veszi, lásd ZSILKA Tibor, *Allusion in literary communication = Elements and Forms of Text*, szerk. KOCSÁNY-VÍGH, Szeged, 1985.
- 49 Pl. MATTHEWS, J. T., *Intertextual frameworks = Intertextuality*, 35.
- 50 FOUCAULT, *Mi a szerző?*, *Világosság*, 1981, 7. sz., 29.
- 51 PERRI, *i. m.*, 305.
- 52 Vö. erről PFISTER, *i. m.*, 16–18. és MORGAN, *i. m.*, 263–264.
- 53 BROICH, *i. m.*, 39.
- 54 de MAN, Paul, *Szemiotika és retorika = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., (é. n.), 115.
- 55 E funkció recepcióesztétikai értelmezéséről vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, különösen 71–90.
- 56 Vö. RIFFATERRE, *The poetic function of intertextual humor*, *Romanic Review*, 1974, 4. sz., 292–293.
- 57 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 819–820, alkalmazásáról: 825–836.
- 58 Vö. erről a jelenségről LOTMAN, *i. m.*, 110–113.
- 59 FARKAS Zsolt, *Garaczi-kommentárok*, *Alf*, 1993, 7. sz., 60.
- 60 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 820–821, 836–846.
- 61 Uo., 825–865.
- 62 Vö. DERRIDA, Jacques, *Két kérdés aláírásokat értelmezve*, *Lit*, 1991, 322–333.
- 63 FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, 874.
- 64 BIRNBAUM, *i. m.*, 18.
- 65 Vö. PFISTER, *i. m.*, 20.
- 66 Az olvasás, a befogadási folyamat általános hatásesztétikai leírása is hasonló elképzeléseken alapul, bár itt nyilvánvalóan több szempontot kell figyelembe venni, mint akkor, ha csak az intertextuális kapcsolódásokra koncentrálunk. Vö. pl. ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, 181–193.

- 67 Vö. HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., 1989, 290–295 és GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 209.
- 68 *Gemeinsame Interpretation von Apollinaires Arbre = Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion*, szerk. ISER, München, 1983².
- 69 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 823.
- 70 RIFFATERRE, *The poetic function of intertextual humor*, 278–279.
- 71 ISER, *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*, Hel, 1980, 1–2. sz., 45.
- 72 GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, 25.
- 73 Uo., 37.
- 74 Uo., 27.
- 75 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, uo. és *Zum Problem des dialogischen Verstehens = Dialogizität*, 27.
- 76 JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 68.
- 77 HUTCHEON, i. m., 12.
- 78 KRISTEVA, *Desire in language*, 66.
- 79 PFISTER, i. m., 30.
- 80 BROICH, i. m., 47.
- 81 PFISTER, i. m., 26–30.
- 82 Idézi HUTCHEON, i. m., 4.
- 83 Vö. BAHTYIN, *A regénynyelv előtörténetéhez = Uő, i. m., 230–243.*
- 84 Uo., 238.
- 85 Vö. BAHTYIN, *A népi nevetéskultúra és a groteszk = Uő, i. m., 310–315.*
- 86 Vö. GREENE, i. m., 86.
- 87 Vö. PFISTER, i. m., 1.
- 88 OPITZ, Martin, *Buch von der Deutschen Poeterey = Gesammelte Werke*, Stuttgart, 1978, II/1. köt., 343.
- 89 Vö. BRUNO, Giordano, *Hösi megszállottságok = A manierizmus*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1975, 82.
- 90 Vö. RÓNAY György, *Bevezetés = A klasszicizmus*, szerk. RÓNAY, Bp., 1963, 66.
- 91 Vö. O'DONNELL-DAVIS, *Introduction = Intertextuality*, IX.
- 92 BAHTYIN, *A regénynyelv előtörténetéhez*, 244.
- 93 Idézi GREENE, i. m., 96.
- 94 Idézi GREENE, i. m., 83.
- 95 Marco Girolamo *Vida Poétikája*, Bp., 1900, 77.
- 96 KLANICZAY, *A manierizmus esztétikája = A manierizmus*, 13–18.
- 97 Vö. *A barokk*, 29–32; ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1992², 5–15.
- 98 Vö. *A barokk*, 31.
- 99 Vö. pl. JANKOVITS László, *Életrajz, műfaji kompozíció, költői utánzás és versengés Janus Pannonius Várad-versében*, Lit, 1993, 46–57.
- 100 Vö. pl. MEYER, i. m., 31.
- 101 MEZEI Márta, *Korszerű költészet a felvilágosodás korában = Mesterség és alkotás*, szerk. MEZEI-WÉBER, Bp., 1972, 33.
- 102 Vö. SZAUDER József, *Sententia és pictura = Uő, Az estve és Az Álom*, Bp., 1970.
- 103 Vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 715–716.
- 104 Vö. uo., 716–728.
- 105 Vö. FISCHER-LICHTE, Erika, *Probleme der Rezeption klassischer Werke = Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, szerk. CONRADY, Stuttgart, 126.
- 106 MEYER, i. m., 117.
- 107 Vö. LERNER, Laurence, *Romantik, Realismus und negierte Intertextualität = Intertextualität*, 282–283.
- 108 de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, 108–109.

- 109 GAUTIER, Théophile, *Baudelaire*, Bp., (é. n.) 126.
- 110 HATVANY Lajos, *Vázlatok Babits Mihályról* = *Uő, Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1960, 1. köt.
- 111 Vö. MAKIN, Peter, *Pound's Cantos*, London, 1985, 310–317.
- 112 BAUDELAIRE, Charles, *A mesterséges mennyországok*, Bp., 1990, 142–144.
- 113 Vö. MEYER, i. m., 207–245, ill. ISER, *Der implizite Leser*, München, 1979², 276–358.
- 114 Vö. FRIED István, *Irodalomtörténet, irodalmi értékelés – versben*, Irodalomtörténeti dolgozatok, 191. sz., Szeged, 1992.
- 115 Vö. TOLCSVAI NAGY Gábor, *Stilizáltság, stíluspluralizmus Babits korai művében* = *Fábián-émlékkönyv*, szerk. KOZOCSA Sándor, Bp., 1993.
- 116 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Bp., 1990, 1. köt., 7–8.
- 117 Uo., 538–539.
- 118 Vö. BAUDRILLARD, Jean, *Szimulakrumok precessziója* = *A posztmodern*, szerk. PETHŐ Bertalan, Bp., 1992, ill. JAMESON, Fredric, *Postmoderne* = *Postmoderne*, szerk. HUYSEN-SCHERPE, Hamburg, 1986, 61–66.
- 119 BÜRGER, Christa, *Das Verschwinden der Kunst* = *Postmoderne*, szerk. BÜRGER-BÜRGER, Frankfurt, 1987, 41–49.
- 120 Vö. FISCHER-LICHTE, *Postmoderne*, Neohelicon, 1989, 1. sz.
- 121 BARTHES, i. m., 146.
- 122 HUTCHEON, i. m., 6.
- 123 FARKAS, i. m., 54–58.
- 124 MEYER, i. m., 17.
- 125 KOSELLECK, Reinhart, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen és Über die Verfügbarkeit der Geschichte* = *Uő, Vergangene Zukunft*, Frankfurt, 1989², 140–144; 264–271.
- 126 Vö. erről HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., 1991, 22.
- 127 Vö. ZSILKA, i. m.
- 128 WALLER, Maria, *An interview with Julia Kristeva* = *Intertextuality*, 281.

„De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ”
A/a szív örvényei

„Csonka élete a költészetben lett egészé...”
(Péterfy Jenő)

Egy múlt század derekán íródott és a magyar irodalomtörténet szempontjából meglehetősen fontosnak ítélt szerzőtől származó regény interpretálásakor – főként ha ez a szöveg a szerző többi regényéhez képest kevésbé jelentősként számon tartott – óhatatlanul felvetődik a történetiség kérdése. Közhelynek hat, hogy az irodalomtörténet feladata nem az egykori olvasó elvárási horizontjának s az ennek segítségével létrehozott olvasatnak a rekonstruálása, ahogy el kell kerülnie „a múlt elsietett hozzáidomítását saját értelemelvárásainkhoz. [...] A megértés inkább mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása. [...] A megértés végrehajtásában igazi horizontösszeolvadás történik, mely *felvázolja a történeti horizontot, s ugyanakkor meg is szünteti.*”¹ Az ebben az értelemben felfogott történeti interpretáció éppen akkor nyeri el jogait, „ha vannak olvasók, akik a régi művet újként olvassák”.² Csak a létrejött olvasat legitimálhat egy interpretációs stratégiát, amely – megfordítva – akkor történeti, ha kanonizált („klasszikus”) vagy a kánonból kiszorult („irodalomtörténeti jelentőséggel bíró”) művekből az olvasó aktivitását fokozottan igénylő *szövegeket* képes létrehozni.

A *mű-szöveg* fogalompáros jól tükrözi a szövegekkel szemben támasztott kétféle igény különbözőségét. Az itt értelmezett regény esetében például a mű-olvasás megelégszik *A szív örvényeinek* különböző szempontú elhelyezésével az életmű ívén, majd az életmű helyének meghatározásával a kor-szak, illetve az egész magyar (próza)irodalom kontextusában. Az így felfogott történetiség a könyvnek arra a *piknikjére*, melyre a szerző szállítja a szavakat, az olvasó pedig a jelentést,³ nem sok ehetőt talál, legfeljebb tányérokkal tud szolgálni, ám az evőeszközöket otthon felejtette: természetesen az ilyen értelmezés is interpretáció, csak éppen erőteljesen egyetlen jelentésre összpontosít, és nagyon is lomhán kínálja fel magát újabb interpretációkra, mintha a szövegben rejlő végtelen jelentéshalmaz egy-egy elemének kiemelésével és interpretációjával kimer(ít)hetné a potenciális jelentések végtelen

óceánját. A szöveggént értelmezett irodalmi alkotás ezzel szemben nem írójához kötődik a legszorosabban, de más szövegekről szól, ideértve az úgynevezett szekunder irodalmat is: olyan organizmusként interpretálható, melyek metaforája a rögzített jelentések véges lánc helyett a befejez(het)etlen *szövet* vagy *háló*. A mű és szöveg fogalmak tehát nem az irodalmi alkotások tulajdonságai, de értelmezések eredményei, interpretációs stratégiák következményei.⁴

Kemény címbéli regényének szöveggént való interpretálása összefügg a múlt századi próza, tágabban pedig a teljes „régí”-nek számító irodalom *itt/most*ból való olvashatóságával. Egy ilyen értelmezés nem a már meglévő jelentések eltörlését vagy átértelmezését jelenti, sokkal inkább olvasatok, szavak *szaporítását*, *játékba/olvasásba hozását*. Az interpretáció ekkor nem is egyes háttérbe szorított művek rehabilitációját szolgálja, sokkal inkább az olvasás öröme kerül előtérbe, mely az értelmezések sokaságán keresztül gyakorlatilag a végtelenbe tolja a kánon(ok) határait. Az ilyesfajta interpretációknak ha nem is helyettesíteniük, de legalább megelőzniük kéne a kronológiát, fejlődéstörténetet, biográfiát és stílustörténetet ötvöző monográfiákat, vagy az ezek által befolyásolt értelmezéseket,⁵ hiszen így válik lehetővé az egymásba kapcsolódó olvasatok mozgása, így nyílnak fel a művek, biztosítva a szövegek egyenrangúként való kezelését.

Az irodalomtörténet-írás azonban szortírozni kénytelen a foglalkozási körét jelentő szövegeket: egyrészt az olvasandó textus tulajdonképpen végtelen nagysága, másrészt az irodalomtörténetet művelők véges pályája miatt. A válogatást mindig bizonyos előzetes elképzelések irányítják. A kánon(ok)on kívülrekedt szövegek – elveszítve szöveg-voltukat – filológiai-történeti anyaggá válnak: erre a sorsra jutott a XIX. század magyar irodalmából többek között Vörösmarty novellisztikája vagy Vajda János (verses és próza) kisepikája – és így került a korpusz margójára Kemény Zsigmondnak az *Özveggy és leánya* előtt keletkezett szépprózája.⁶

Általánosnak tekinthető vélemény a Kemény-szakirodalomban, hogy az 1850-es évek első felében keletkezett regények és novellák átmenetiek az író „pályáivén” vagy jellegzetes („történelmi”) regényei mellett. Akár a realista regények felé vezető út állomásaiként, akár az (ugyanezen) történelmi regények előtt keletkezett „társasági” / „társadalmi” tematikájú művekként, e regények (*A szív örvényei*, *Férj és nő*, *Ködképek a kedély láthatárán*) és „beszélyek” egyaránt a Gyulai Pál és főleg a „három nagy” regény (*Özveggy és leánya*, *A rajongók*, *Zord idő*) felől kerülnek értelmezésre.

Különösen mostoha sors jutott a szabadságharcot követő első Kemény-regénynek.⁷

Amíg a *Férj és nő* értelmezői segítségül hívták „nemes és polgár” szembeállítását⁸ és a szöveg „szalonregénytől a sorsregényig” felfedhető szintjeit,⁹ a *Ködképek* esetében pedig „részleteiben már megnyilatkozik az igazi Kemény”,¹⁰ addig ez a regény alig kapott figyelmet. A fejlődéstörténeti megközelítésmód feltűnően kevés konkrét észrevétellel terhelte meg ezeket a műveket, tág teret engedve a mindenkori értelmezőknek; másrészt bizonyos szövegektől (vagyis az említett három *kisregénytől* és a novelláktól) eltekintve más szövegek érdekében, akarva-akaratlanul egyfajta regénytípust privilegiált, *egyetlen* olvasási módot tett kizárólagossá: Kemény művei ennek alapján a magyar realista és lélektani regény létrejöttének dokumentumaiként interpretálódnak, kiegészítve mindezt a történelmi tematika hangsúlyozásával. Ez a hagyomány igen nagy hatású, hiszen szerencsésen egyesül benne a fejlődéstörténeti felfogás (romantikától realizmusig) a tematika módosulásával („társasági”, kortárs témáktól a történelmiekgig), ötvözve mindent az író életrajzával (a bukott szabadságharcot romantikus művek követik, majd az író szépprózai működésének csúcsein elhallgat, sugallva a szépirói pálya lekerítettségét).¹¹ Így három szakaszra szokás osztani a Kemény-életművet: az 1848 előtti regények a kísérelkezés dokumentumai, majd egy középső (értelme szerűen: átmeneti) korszak után az „érett” (történelmi és realista) művek zárják a Kemény-epikát.¹²

Annai bizonyos, hogy a novellák mellett *A szív örvényeire* irányult a legkevesebb figyelem Kemény szépprózai művei közül (elég egy pillantást vetnünk Szegedy-Maszák Mihály monográfiájának tartalomjegyzékére), s talán ezért is kerültek a legutóbbi életműkiadásban egy kötetbe (melynek utószava *novellának* nevezi *A szív örvényeit*, ellentétben például a *Férj és nő*vel, egyértelműen értékmérőként használva a műfaji kategóriákat).¹³ Miért jutott ez a Kemény-szöveg ilyen marginális helyzetbe?

A regény értelmezése során Gyulai és Szegedy-Maszák egyaránt kötelességüknek érzik a történet felmondását,¹⁴ ráadásul az utóbbi szövegnek a címe is a történetre utal (*Az időrend romantikus bonyolítása*). Szegedy-Maszák ezzel összefüggésben felveti az elbeszélő pozíciójának kérdését (például annak Anselmhez fűződő viszonya kapcsán), és végigköveti a nézőpont változásait. A szöveghez az *elbeszélő(k)* és a *történet(ek)/szereplők* viszonya alapján közelít, s ezt próbálom tenni (valamivel részletesebben) magam is.¹⁵

A szív örvényei legelső oldalán tűnik fel Szeredy Anselm és Pongrácz, hogy a 7–9. fejezetek kivételével a történet folyamán végig jelen maradjanak. Jellemzésüket a 2. fejezetben olvashatjuk, és az itt ismertetett viszony kettejük között a regény során nem változik. A huszonkét éves arisztokratát az al-

batroszhoz hasonlítja az elbeszélő, mely Indiában „a karcsú pálmafák s a magas templomok kúpjába ütközve, a földre hull, hogy midőn a komoly valóság ellenhatását egy percig érezte, megint szárnyra keljen, és folytassa légi áloméletét” (36).¹⁶ Pongrácról megtudjuk, hogy nyolc évvel idősebb Anselmnél, német származású, apja a gróf ispánjaként halt meg, s kiterjedt tudományos tevékenységet folytat („írói híre megalapult, sőt az ország határain is túlterjedez [...] a művészetre vonatkozó bírálati és esztétikai fejtegetései a magyar napisajtó legszerencsésebb termékei közé tartoznak” [38]), valamint „áldozó jelleme örömet feledé jóltevőjének fiánál a gyöngeségeket” (39). Az első fejezet *képtár-jelenetében* találkoznak Agathával és Wehrnerrel, hogy Anselm csak három fejezettel később lássa újra az (időközben több műalkotással helyettesített) ismeretlen nőt, akit aztán hamarosan megint elveszít. Szegedy-Maszák rendkívül inspiratívan jegyzi meg: „A szív örvényei egészében erről a keresésről szól és a kereső távlatából látatja az eseményeket, ám a történet elmondója mégis érezteti, hogy ő rendezi el a történés különböző részeit.”¹⁷ Már csak az a kérdés, ki is a kereső, a történet elmondója és elrendezője, kire ruházhatjuk e pozíciókat. Erre nézve a szöveg számos nyomot tartalmaz.

Ha megvizsgáljuk a további főszereplőket, meglepő összefüggésekre figyelhetünk fel. A 7–9. fejezetek tartalmazta szövegben Agatha mellett Wranich Izidor játszik fontos szerepet, akinek nem-nemesi, zsidó származására Anselm hívja fel figyelmünket, s aki maga mondja, meglehetősen ironikusan (mielőtt erőszakot tenne Agathán): „Egyszerűen, polgárian: ez a jelszavam. Nagybátyám szatócs volt. Vérünkben a számítás” (104). Wranich mégsem csak sátáni, ahogy Agatha állítja, de „szenvedélyes, mélyen érző lélek”,¹⁸ sőt Agatha gyermekkorától fogva (mit megnyújtani próbált) egyenesen a *gondviselés* szerepébe képzei magát. Hozzá hasonlítva Devény meglehetősen szürke figura, jóformán csak grófi származásáról és ifjúi voltáról értesülünk. És még valamiről: tiszteletéről és szeretetéről Izidor iránt, „mert az elmés, ingatag és képzelődésüknek élő ifjak rendszerint ragaszkodni szoktak a komoly, szótlan, de határozott jellemű férfiakhoz” (94), mint amilyen Pongrác mellett Izidor is. Albanoni gróf csak olyan mellékes szerepet tölthet be Agatha mellett, mint Dudley lord Velencében és a szicíliai kaland során.

Felrajzolódik hát két, meglehetősen hasonlóan tűnő háromszög, melyek közös csúcsa Agatha. Anselm és Devény, a két fiatal gróf alakjának egyezéseit talán nem kell tovább sorolni; annál kevésbé nyilvánvalók Pongrác és Izidor közös vonásai.

Szó esett már idegen és polgári származásukról,¹⁹ valamint a gróffiakhoz fűződő viszonyukról. Izidor azonban szenvedélyesen szerelmes Agathába,

Devényhez is csak e szerelem miatt közeledik, érdekből, míg Pongrác közőmbösnek tűnik neveltjének kedvese iránt. Mi az összefüggés hát kettejük alakja közt?

E kapcsolat titkának nyitját az első négy fejezet furcsaságaiban kereshetjük. Anselm ezekben csak Pongrác közvetítette történetekben találkozunk Agathával (a Manfrini-palota képtárát kivéve): Pongrác mondja el neki a 2. fejezet „rossz haramianovelláját” (22) és a 3. fejezet buziási „rövid anekdotáját” (45 és 68), a 4. fejezet tengeri „kalandját” (61). Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a 10. fejezetben Izidor haláláról (és Agatha általi feloldozásáról) egy „rövid, de ragyogó történetet” (119) szintén Pongrác elmondásában ismerünk meg, igazán nem túlzás azt állítani, hogy Anselm Agathát tulajdonképpen Pongrácon keresztül ismeri. Egyedül a 6. fejezet kivétel ez alól (az 5. fejezet Anselmnek Pongráchoz küldött *leveleiből* és egy – levél által közvetített – *naplórészletéből* áll). Ebben a szövegrészben Pongrác távol van Velencétől – s itt szólal meg először Agatha (eddig mások – Wehrner, Pongrác – foglalták össze szavait).

Seregnyi nyom utal még Pongrácnak a történethez fűződő (egy egyszerű szereplőhöz képest túlságosan) szoros kapcsolatára. A Wehnrertől átvett „novellák”, „anekdoták” valószínűleg nem az egyszerű német orvos nyelvén hangzanak el, míg a „tengeri kaland” elmondása során Pongrác szemtanúként olyan eseményről is beszámol, amit nem láthatott (a gyülekező leírása). Ugyanekkor mosolyogja meg Anselmnek azt a megjegyzését, miszerint a „sors” akadályozta volna meg az Agathával való találkozást (62). Ennek a kalandnak az elmondása azért is fontos nyom Pongrác regénybeli helyzetének vizsgálatakor, mert mielőtt belekezdene a tulajdonképpeni történetbe, rövid „kitérőt” tesz, s e „történelem” (61) elbeszélőjének pozíciója, hangneme semmiben nem különbözik azétól, aki például a farsangot megelőző olasz politikai helyzetet vázolja fel. De megemlíthetnénk, hogy magának Anselmnek a leveleit is az ő közlésében olvashatjuk („Ezen idő alatt Anselmtől néhány érdekes levelet vett...”), s így az „Íme a levelek.” bevezetés mögött is őt sejtethetjük (70). Nem véletlen az sem, hogy rajta kívül az összes főszereplőnek ismerjük a vezetéknévét, utalva ezzel történetbe ágyazottságukra, míg Pongrácnak egyetlen egyszer sem fordul elő a családneve.

Pongrác elbeszélőkedve mögött a történethez fűződő különös érdeke állhat. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az Agatha történetét tartalmazó szekrényke végül az ő kezén keresztül jut el Anselmhez – hasonlóan ahhoz, ahogy az *Emlékiratok könyvében* Krisztián közli, „kisebb javításokkal” a főhős emlékiratait. S nem egy regényíró vonásait olvashatjuk-e az alábbiakban: „Fesztelen társalgási modorával összhangzásban áll folyékony, gyors,

de helyes hangnyomatú előadása, mely kellemdús és tiszta lejtéseivel az érzések minden árnyalatait, a gondolat egész súlyát vissza bírja adni; úgyszintén meleg és festői képzelődése, mely meglepő részletek kiemelése nélkül s a dagályos szavak száműzésével tud közszerű tárgyakra is érdeket ruházni” (39).

Pongrác egyre inkább a regény története(i)n kívüli helyzetbe kerül, narrátori, szövegközlői pozícióba. Ezzel párhuzamosan zajlik Anselm alakjának az albatrosz-hasonlattal egybecsengő „fikcionalizálása”. Éppen a kivételként említett 6. részben – ahol egy *álarcosbál* keretében látható együtt Anselm és Agatha, valamint Izidor –, Agatha elérésének küszöbén, Rinaldónak nevezi a narrátor (79), utalva a „rossz haramianovellára”; de ilyen szempontból lehet jelentősége Devényhez való hasonlóságának is, mely arra utal, hogy Anselm Agatha előző szerelmének csupán megismétlése, ki csak a 7–9. fejezetek szövege által kap szerepet, vagyis léte egy (megelőző, másik) szövegtől függ:²⁰ „a kulcs Agathánál maradt” – mondja neki ironikusan Pongrác (122). Ez az egyik lehetséges magyarázat arra, Anselm miért nem nyitja ki az Agatha múltját rejtő szekrénykét a regény végén. E gesztusa egyben a gondviselészerű Pongrác elleni (reménytelen) lázadásként is értelmezhető, akinek így legalább egyik történetét olvasatlanul hagyhatta – ha azt az olvasó meg is felelteti a 7–9. fejezeteknek.

Amiképpen Anselm számára is Pongrác közvetíti az eseményeket, megszabva így a gróf „sorsát”, úgy Izidor cselekedeteit is ő beszéli el: Wranich Izidor azt teszi, amit Pongrác mint a regény *odaértett szerzője* nem tehet meg. A szövegek narratív struktúráját tárgyalva különbség tehető *szerző* és *odaértett szerző* között. Az *odaértett szerző* (implied author) azonban a befogadáselmélet kontextusában megegyezik az *odaértett olvasó* (implied reader) fogalmával: a szöveg struktúrájában gyökerező *odaértett szerző/olvasó előreolvas* egy interpretációt; megír, sugall egy lehetséges értelmezést, amelyet így könnyebb az olvasónak magáévá tennie.²¹ A *szív örvényei* esetében ilyen olvasatnak tekinthető a regényt egyoldalúan a romantika túlhajtásaként *értékelő* interpretáció, mely Agatha szeszélyeire, Wranich Izidor gonoszságára, Anselm (és Devény) jellemének egyoldalúságára koncentrál.

Ha a regény struktúrájának értelmezése az *odaértett szerző* pozícióját feltételezve zajlik, akkor gyanú ébredhet az olvasóban: az ajánlott jelentés valamely más jelentés(ek) elleplezésére szolgál. A regény szereplőit ugyan Agatha alakja köti össze, de a „történet elrendezőjének” tevékenysége az, ami a szereplőkből álló képletet meghatározza: Agatha felé irányuló vágya teszi Izidort sátánivá,²² Anselmt és Devényt pedig nem különösebben jelen-tekeny arisztokratákká. Pongrác ilyen pozíciójával értelmezhető a szakiro-

dalom által a Kemény-szövegek kapcsán oly gyakran emlegetett *monologikus*:²³ „A monologizáló tárgyasított s elidegenített énjét (énjeit) kivetíti, s közben a pszichiátriából jól ismert extrospectióval (kívülről nézéssel) *mint idegent szemléli magát*.”²⁴

A regény zárata tulajdonképpen a fentiek összegzéseként olvasható, értelmezése pedig átvezet egy másik kérdéshez, nevezetesen a szöveg *műfajának* problémájához. Az utolsó fejezetben a regényt nyitó szituáció ismétlődik meg, együtt látjuk Pongrácot Anselmmel. A körülmények – a helyszín Velence helyett a Szeredyek kastélya, az időpont pedig 1848 farsangjának kezdete helyett az 1850-es év szilveszterét megelőző napok valamelyike (a történelem háttérében a két idősíkot elválasztja az 1848–49-es szabadságharc is) – látszólag eltérnek a kezdetben megismertektől. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Izidor halott (Pongrác beszéli el halálát: a 7–9. fejezetekben létrehozott/mondott alteregó elenyészik), Devény elvette tükörképe, Anselm hűgát, az Izidor halálával felszabadult Auréliát, Agatha pedig birtokait visszanyerve megint Velencében található, kiderül, hogy egyedül Anselm sorsa bizonytalan még a történetben – hozzá állít be a szekrényvel Pongrác.

Anselm döntése, hogy nem nyitja fel a szekrényt (miután egy álmatlan éjszakát töltött vele), többféle értelmezést enged meg. Az említett lehetőség mellett érthetjük ezt Anselm megingathatatlan szerelmének tanúbizonyságaként,²⁵ de tarthatjuk ironikusnak is Anselm zárószavait (Szegedy-Maszák e két lehetőség egyidejű fennállása okán megválaszolatatlannak tartja a kérdést²⁶). Metaforája lehet ez annak a ténynek is, hogy Pongrácon, az odaértett szerzőn kívül *A szív örvényeiben* senki nem olvas, de ugyanígy feltételezhetjük azt is, hogy a 7–9. fejezetek tartalma Anselm fikciója csupán, mely egy másik, Agathával kevésbé elnéző történetet helyettesít. Az is meg lehet, s a kezdőszituáció újbóli megjelenése is ezt támasztja alá, hogy a regény Vörösmarty *Romjához* hasonlóan ér véget: Anselm nem rohan a bontatlan ládikával Agathához, éppen ellenkezőleg, *beszél* róla, és így minden folytatódhat tovább a képtár-jelenettől, az interpretáció újból kezdődik, vagy inkább folytatódik, végtelen hermeneutikai körben. A történet (elmondása), ahogy láttuk, Pongrác privilégiuma, így e három fejezet során is végig jelen van a szövegben, ha szereplőként nincs is megemlítve. Ha ezt az értelmezést fogadjuk el, az odaértett szerző munkáját tökéletesnek tarthatjuk. Hiszen ekkor fikciója, a *szív örvényeinek* hatása alól senki nem vonhatja ki magát – Anselm akár az általa a 7–9. fejezetekben történetekkel megtöltött szekrény felnyitását választja, akár ennek megkerülésével vagy elkerüléséről kezd el beszélni, mindenképpen (Pongrác) szövegének uralma alatt áll.

Az explicit utalások mellett az egész szöveg felépítése, lezáratlansága (és Pongrác általi lezártasága: *A szív örvényei*), a benne fellelhető történettípusok sokasága, az elbeszélés különféle módjai, az alakok megkettőzése s így önálló létük kérdésessé tétele mind-mind a narráció (és az interpretáció) *hogyan*-jára irányítják az olvasó figyelmét. Az önreflexiós jelleg további erősítését szolgálják a regény során végig jelen lévő képzőművészeti, zenei műalkotások; ezzel magyarázható Goethe *Novella* című írásának említése is, melynek szerepeltetése egy lépten-nyomon önmagáról beszélő műben az örvény mélyét hivatott szemléltetni. Az ily módon olvasott szöveg a műfaját tekintve már nem (csak) regény, de (egyben) annak metaszövege (is).

A ládikát most az önmagáról beszélő regény (*A/a szív örvényei*) metaforájaként is interpretálhatjuk, sőt úgy is, mint az olvasás metaforáját: a regény bonyolult szövete folytonos (újra)olvasásra, *keresésre* készíti olvasóját, s így állandóan átértelmezzük a benne talált történetet, vagy méginkább meg- és átírjuk azt: a *kulcs* – amely most éppen Agathánál maradt –, az „érvényes” és „helyes” olvasat mindig távol van, mindig írandó és olvasandó.²⁷ Az így olvasott regényt – Friedrich Schlegel nyomán – *arabeszkként* is felfoghatjuk: „Ha ilyen példák bukkanak elő, bizony kedvet kapnék akár egy *Regényelmélet*hez is, mely a szó igaz értelméhez híven *elméleti* mű lenne [...]. Ez a *regényelmélet maga is regény lenne*, mely fantasztikusan adná vissza a fantázia minden tónusát [...]. Azok lennének csak az igazi arabeszkek!”²⁸

Regény mint regényelmélet: ez a nézőpont újabb értelmezésekre adhat alkalmat és talán azt az állítást is megkérdőjelezi, mely szerint „szó sincs arról, hogy Kemény valamikor is »hozzáfogott« volna a modern regény elméletének kidolgozásához”:²⁹ éppen ellenkezőleg, Kemény „soha nem merült el annyira az irodalom elméletében, mint 1852-től 1854-ig”,³⁰ vagyis *A szív örvényeit* követő években.

Sok szó esett már arról, Pongrác mennyire kézben tartja a szöveget. Ha *A szív örvényeit* mint Agatha iránti vágyának megvalósulását olvassuk, melyet a lezárt történet(ek) tökéletesen megvalósít(anak) (a „tett” helyett, ha a regény kontextusában létezik egyáltalán ilyen – gondoljunk Anselm „sors”-ára vagy Agatha egyik utolsó, természetesen Pongrác által idézett mondatára: „De e vágyam teljesülése egyedül a történettől függ” [122]), úgy ez az interpretáció más fénybe állíthat más szövegeket, például Péterfy egész Kemény-tanulmányát. Péterfy ebben *Keményről* ír, kinek „Lelkében a suttozás százszoros visszhanggal erősbul, s mint súlyos léptek kongása hangzik magas boltívek alatt”, ki „érzékenységet elnyomta, magába fojtotta” és „az önismeret fátylóját... *átviszi* a történet homályába”.³¹ Ha *A szív örvényeit* Pongrác vágyának szublimációjaként/metaforájaként/szövegeként értelmezz-

zük, másrészt pedig úgy tekintünk a regényre, mint az erre folyton tekintettel lévő, önmagáról beszélő szövegre, (implicit) regényelméletre, akkor hajlamos vagyok azonosítani Pongráccal (vagyis Pongrác szövegével) és az általa felvetett kérdésekkel a Péterfy-tanulmányban elemzett Keményt („Vannak írók”, kiknek könyveiből „teljes tájékozódást szerezhethünk egyéniségek felől”³²), feltételezve, hogy „szerzők vagy doktrínák [...] nem jelölnek sem identitást, sem okozót... A jelölő érték, amit tulajdonítunk nekik, elsősorban egy probléma neve.”³³ A Keményt jellemző bekezdések ezért egyezhetnek meg Pongrác regénybeli jellemzésével, ezért fordíthatjuk egymásnak tükrökként Péterfy szövegét Pongrác szövegével.³⁴ A regény címe nem véletlenül rímel *A szív segédigéire*. A *szív* szó mindkét szövegben az „örvényléssel” és a „segédigékkel” helyettesített elmondhatatlanra utal: Péterfy szerint „Az elfojtott érzelm szívünket »örvényessé« teszi”,³⁵ Esterházy regényének elbeszélője pedig kijelenti: „Segédigékkel tagadunk.”³⁶ A vágy szublimációja (Wranich Izidor, Szeredy Anselm és a többi szereplő tetteivé) beszélteti *A szív segédigéinek* narrátorát is („A férfiember búját nem tárja a világnak.” [SzS, 655]), aki anyja halálának leírásán keresztül saját halálfelelőmért akarta elbeszélni („EGYESSZÁM HARMADIK SZEMÉLYBEN ÍROK, ETTŐL BIZTONSÁGBAN ÉRZEM MAGAM, AZT REMÉLEM, HOGY NEM HALOK MEG OLYAN HAMAR” [SzS, 689]³⁷). A regényírás, az elbeszélés paradox módon olvashatóvá teszi, aminek elbeszélésére eredetileg irányult.

Amilyen mértékben a regénybeli történ(e)tek Pongrác vágyainak megvalósulásáról (*A szív örvényei*) és elfojtásáról (a *szív örvényei*) szólnak, ahogy a regény (ezekről) a történetekről (is) szól – kétségbe vonva mindegyik hitelességét és felkínálva az olvasó számára, hogy ő döntse el, ki (és mi mellett) beszél éppen *el* –, úgy nyílnak fel a szöveg egymásba helyezett ládikái (vagy „cellá”-i, ahogy Péterfynél olvasható³⁸), hogy egyre újabbakat találjunk, amikor már azt hinnénk, az utolsónál tartunk a keresésben. Így szippantódnak be a *szív örvényeibe* más, szekundernek látszó szövegek: a Kemény-regényeket vizsgáló tanulmányok és a Keményről beszélő életrajzok éppúgy áldozatává válnak az intertextualitás vég nélküli spiráljának, mint a különböző irodalomfelfogások, szövegelméletek.

A/a szív örvényei számomra mindezeket a problémákat magába(n)/magukba(n) rejti/k – a szöveg kiapadhatatlan forrása a különböző szempontú vizsgálatoknak. Talán ez magyarázza befogadásának történetét: túlságosan is sok nyom utal magára a szövegre és annak *történetére*, valamint valóság és fikció viszonyára, a lehetséges világok számának végtelenségére, túlságosan is „nyitott mű” a regény³⁹, nagyon is erős az interpretációt „enfarkába” haraptató *örvénylés*.⁴⁰ Feltűnő a hasonlóság ebben a tekintetben *A szív örvé-*

nyei és a *Ködképek* a *kedély láthatárán*, illetve Pongrác és a másik regény főszereplője, Várhelyi pozíciói közt. Amit a *Ködképekről* és Várhelyiről ír Szegedy-Maszák, az szinte mind áll Pongrácra is („a történetmondónak elsődleges szerep jut a cselekvő énhez képest”, „a hiány szerepét játssza a történetben”, „Várhelyire nagyrészt a tétlenség a jellemző”, „tőle idegen a döntés. Ezért vitatható elbeszélésének hitele”⁴¹). Mindkét regény azt látszik példázni, hogy a szövegek olvashatók úgy is, mint önmaguk elméletei, különbség mindig csak a játék rejtettségének fokában és az értelmező beállítódásában van: a *Ködképekben* nyilvánvalóbb ez a tematika, míg *A szív örvényeiben* a téma látszólag „igénytelen”,⁴² s a szerkezet sem „mozarti”.⁴³ A harmadik átmenetinek tartott regény főszereplőjének, a *Férj és nő* Kolostory Albertjének öngyilkosságba torkolló sorsa a (másik két szövegben az *elbeszéléssel* helyettesített) cselekvés lehetetlen voltát példázza.

A szív örvényeinek ebben az olvasatában „a fő érdek” magára a történetmondásra (és a történetet elbeszélő szerepére) helyeződik, kétségbe vonva a valóban megtörtént események megismerhetőségét/elmondhatóságát. „Cselekményét tehát legjobban azon a módon lehet megérteni, ahogy olvasásuk. Struktúrája folytonos reagálás struktúrájára. Inkább az olvasó figyelmében létezik, mint az írott mondatokban. Ez azt jelenti, hogy hatása inkább ismeretelméleti, mint erkölcsi. Azt mutatja meg nekünk, hogyan szerezzük az emberi tapasztalatról ismereteinket: a megértés folyamatának tisztázása ez.”⁴⁴ *A szív örvényeinek* ismeretelméleti szkepszisét tükrözi a történ(e)teket „a háttérben elrendező” Pongrác regénybéli helyzete. A címbéli *szív* által sejtetett szöveg-léte kívüli leírhatatlan, melynek megfelel az odaértett szerző/olvasó egyszerre történeten belüli és kívüli pozíciója, az egymást átértelmező történetek és a narrátornak a történethez fűződő különös érdeke nem teszik lehetővé egyetlen történet rekonstruálását, csak (folytonos) megkonstruálása(i)t: a keresés, az olvasás bevégezhetetlen.

1 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 216–217. (Kiem. tőlem.)

2 JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 1–2. sz., 18.

3 Böhme határozta meg ilyen piknikként könyveit (I. ISER, Wolfgang, *The Act of Reading*, London, 1978, 27).

4 A mű és szöveg terminusokat Roland BARTHES tanulmánya (*A műről a szöveg felé*) alapján használom (Pompeji, 1992, 2).

5 WÉBER Antal írja: „Bizonyos tartalmi elemek, amelyek jórészt művön kívüliek, talán egyetlen írónk esetében sem befolyásolták annyira a történeti-esztétikai megítélést, mint Keménynél.” (*A romantika vége. Kemény Zsigmond regényeiről* = *Irodalmi irányok, távlatból*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 344.)

- 6 Kivétel ez alól az egyes értelmezők által az utolsó három regény mellé állított (1847-ben megjelent) *Gyulai Pál* (SZERB Antal egyenesen Kemény „első és talán legjobb regényének” tartja; *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1978, 359). A szabadságharc előtt íródott másik két regény (*Izabella királyné és a remete*, *Élet és ábránd*) kéziratban (és hiányosan) maradt fenn.
- 7 A regény 1851 nyarán íródott s ugyanazon év októberében jelent meg a Nagyenyedí Alumban (I. PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, Bp., MTA, 1828, II, 69–70).
- 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989.
- 9 BARTA János, *A pálya ívei*, Bp., Akadémiai, 1985.
- 10 BARTA János, *Ködképek a kedély láthatárán – egy különös Kemény-regényről* = Uő, *A pálya végén*, Bp., Akadémiai, 1987, 182.
- 11 PAPP Ferenc írja, hogy az utolsó regény, a *Zord idő* keletkezésekor „még kevésbé nélkülözhetett a magyar nemzet oly kiváló egyéniséget, mint Kemény Zsigmond, kinek oly nagy része volt a magyar parlamenti kormányforma megteremtésében. Kemény megértette az idők hívó szavát; mintha azért igyekezett volna félbemaradt regényét minél előbb befejezni, hogy a való életben ép oly nagy alkotásokhoz fűzze nevét, mint a képzelet birodalmában” (i. m., II, 341).
- 12 NÉMETH László három csoportba osztja Kemény szépprózáját: „a forradalom előtti regényei”, „az ötvenes években írt társadalmi regényei” és „a három nagy történelmi regény”; a középső csoport szövegei „nagy történelmi regényeit esztétikai értékre nem közelítik meg” (*Kemény Zsigmond* = *Az én katedrám*, Bp., Magvető-Szépirodalmi, 1969, 619–620). BARTA János szerint *A szív örvényei*, a *Ködképek* vagy a *Két boldog* „nincsenek a művészet szubsztanciájával átitatva”, ellentétben „a négy nagy regénnyel”, vagyis a *Gyulai Pállal*, az *Özvegy és leányával*, *A rajongókkal* és a *Zord idővel* (*Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma* = *A pálya végén*, 219, ill. 221). NAGY Miklós szintén a történelmi regényekhez képest írja, hogy „ez az [A szív örvényeitől az *Özvegy és leányáig* tartó] időszak átmeneti periódus” (*Kemény Zsigmond*, Bp., Gondolat, 1972, 90). SZEGEDY-MASZÁK műfaji alapú felosztásnál (társadalmi és történelmi regények) szerencsésebbnek érzi „a fejlődéstörténelmi szakaszolást, amelyet már Péterfy is követett, amikor az 1850-es évek közepét jelölte meg a pályafordulat évének” (i. m., 51), feledve a kétféle korszakolás összefüggéseit. De Péterfyvel ellentétben – aki a „forrongó egyéniség”-től a „művészi tisztultság”-ig tartó fejlődést tematikai váltással is összefüggésbe hozta, s így nála is megfigyelhető a hármas felosztás, melynek azonban még nem tulajdonított értékbeli gyarapodást (a *Gyulai Pál*, a „nő”-vel foglalkozó művek és az utolsó három vagy négy regény; PÉTERFY Jenő: *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 162–163) – a regényeket stílustörténelmi korszakokkal hozza összefüggésbe („Kemény fejlődését a romantikától a realizmushoz vezető folyamatként lehet jellemezni”, i. m., 7), bár az eredmény ugyanaz: a *Gyulai Pál* mint a romantikát és realizmust kibékíteni igyekvő kísérlet után a három romantikus regény következik, végül „az írói munkásságát beteljesítő utolsó három regény” (i. m., 355). NEUMER Katalin is egyenes vonalú fejlődést lát *A szív örvényeitől A rajongókig* (*Kemény Zsigmond három regényének értelmezése*, It 1970, 4, 161). Kivételt jelent PAPP Ferenc értékkitételeket mellőző monográfiája, és különösen MARTINKÓ András véleménye: „Én például a kisregények és elbeszélések modernségét érzem a legnyilvánvalóbbnak...” (*Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 383).
- 13 GYULAI Pál, *Kemény Zsigmond regényei és beszélei* = *Válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 93–99; TÓTH Gyula: *Utószó* = KEMÉNY Zsigmond: *A szív örvényei*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 467–483. A „beszélyek” gyűjteményes kiadásában egyébként külön jelent meg a *Férj és nő* és a *Szerelem és hiúság*, míg *A szív örvényei* az *Erény és illemmel* (a *Poharzás alatt* „beszélyfűzésének” második történetével) alkotott egy kötetet; l.: PAPP, i. m., 167–168.
- 14 De így járnak el említett műveikben PAPP Ferenc vagy TÓTH Gyula is.
- 15 Wolfgang Iser szerint a szöveg struktúrája négy fő perspektívából áll: a narrátor, a szereplők, a cselekmény és a fiktív olvasó (*The Act of Reading*, 35).
- 16 A felhasznált kiadás: KEMÉNY Zsigmond, *A szív örvényei*, Bp., Szépirodalmi, 1969.

- 17 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 134.
- 18 Uo., 139.
- 19 SZEGEDY-MASZÁK – könyve koncepciójának megfelelően – úgy tartja: „A nemzetközi összefüggésrendszer háttér a nemes és a polgár szembeállításához, s ennyiben *A szív örvényei a Férj és nő* előtanulmányként is felfogható” (i. m., 136).
- 20 „Mielőtt azonban túlzottan komolyan vennők Szeredy Anselm jellemét, észre kell vennünk, hogy az elbeszélő nem azonosítja magát a főhőssel.” (Uo., 136.)
- 21 W. C. BOOTH terminusát M. H. ABRAMS a következőképpen magyarázza: „Az *odaértett szerző* [implied author] nem kevesebb, mint az a specifikusan narratív személy, akit a szerző az alkotás során a teljes fikció részeként fokozatosan hoz létre, s aki a műnek az olvasóra gyakorolt hatásában kulcsszerepet játszik” (*A Glossary of Literary Terms*, 1981, 4. kiad., 132). Például ZSÉLYI Ferenc a *Zabhegyező* szövegében D. B.-t tartja a szöveg odaértett alkotójának, aki a regény bestseller-olvasatát sugallhatja az olvasó felé (*A másik szöveg*, Szeged, 1989, 36–38); ugyanő fordítja az *implied reader* terminust „odaértett szerzőnek” (i. m., 37). ISER *The Act of Reading* című művének vonatkozó fejezetét (*Readers and the Concept of the Implied Reader*) foglalja össze SZILASI László (*Hát az olvasó hová lett? = Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Bp., Nappali ház, 1994, 230–232).
- 22 „Az elfojtott érzékiség [...] Wranich Izidorban alakká lesz” (PÉTERFY, i. m., 581).
- 23 „Műveinek csúcspontjai a monologue interieurök [...] ilyenkor kimondja önmagát, az ábrándot” (SZERB, i. m., 357). „Épp ezért néha párbeszédei nem egyebek, mint álcázott monológok” (PÉTERFY, i. m., 567).
- 24 MARTINKÓ, i. m., 344. (Kiem. tőlem.)
- 25 Ez az értelmezés általánosan elfogadottnak mondható a szakirodalomban, a szöveg részének tartva Anselm elutazását Agathához. L. Gyulainál: „Végre férje halála után *egy harmadik ifjú neje* lesz, ki bontatlanul adja vissza neki a szekrényt...” (GYULAI, i. m., 96), vagy Szegedy-Maszáknál: „Anselm [...] azt kérdezi barátjától, hol tartózkodik jelenleg Agatha. Mikor megtudja, hogy Velencében, *azonnal útnak indul.*” (SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 142. – kiemelések tőlem), jóllehet a regény utolsó bekezdésében Anselm csak a következőket mondja Pongrácnak: „Hozzásietek, hogy bontatlanul adjam át a szekrényt” (123).
- 26 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 142–143.
- 27 Maga KEMÉNY a következőket írja a regényről: „Mert a regényíró választott tárgya szerint gyakran csak egyes *bogok* által köti a meséjének különböző történeteit össze, s legfeljebb a kifejlődésnél hozza egymással szorosabb kapcsolatba. Néha kénytelen azzal megelégedni, ha egy uralkodó egyéniség vagy esemény körül gyűjtheti mint kevésbé összefüggő tömbeket a mellék-cselekményeket és mellékszemélyzetet. Sőt olykor a mű alá vett anyagért azt is kénytelen elfogadni, hogy a főtörténet mellett egy második párhuzamban folyjon tovább [...] s kétfelé vagy több darabokra hasítsa a művet, melyet aztán jobbára csak az alapeszme egysége tart együtt” (*Eszmék a regény és a dráma körül = Élet és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 200).
- 28 SCHLEGEL, Friedrich, *Levél a regényről* = SCHLEGEL, A. W. és SCHLEGEL, F. *Válogatott írások*, Bp., Gondolat, 1980, 380.
- 29 NAGY Endre, *A magyar esztétika történetéből*, Bp., Gondolat, 1987, 34.
- 30 PAPP, i. m., 188.
- 31 PÉTERFY, i. m., 553, 554, 556.
- 32 Uo., 550.
- 33 DERRIDA, Jacques, *Grammatológia* (transzformálta: Molnár Miklós), Párizs–Bécs–Bp., magyar műhely-Életünk, 1991, 14.
- 34 Egy ilyen szempontú megközelítés új fénybe állíthatja PAPP Ferenc kétkötetes Kemény-könyvét is, azt olyan szöveggént olvassa, amelyről *A szív örvényei* szól.
- 35 PÉTERFY, i. m., 554.
- 36 ESTERHÁZY Péter, *A szív segédigéi (SzS) = Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., Magvető, 1986, 685.

- 37 A mondat az *Ágnes* című szövegben is olvasható = *Bevezetés...*, 324), sejtetve, hogy akár a teljes *Bevezetést* értelmezhetjük ezen a módon, sőt, a szépirodalomba való bármilyen bevezetést olvashatunk úgy, mint elbeszélését és *elbeszélését* valaminek.
- 38 „...Kemény regényfejezetei néha hasonlítanak cellákhoz, hol az egyesek megvonják magokat, hogy minden kényszersztól menekülve, képzelmök játékának szabad folyást engedjenek” (i. m., 565–566).
- 39 Amit JAUSS ír Calvino egyik regényéről, az Kemény szövegére is érvényes: csupa „*incipitként*” „kinyitja az írott világ zárt horizontját a nem írott világra – a lehetséges világok távoli horizontjára” (*Egy posztmodern esztétika védelmében*, Holmi, 1993, 9. sz., 1245). NEUMER Katalin szerint a fejezetek mintájára a regény egésze is „nyitott” (i. m., 148).
- 40 E. A. Poe novellájában (*A Maelström poklában*) is fikció és valóság kapcsolatának metaforája az örvény: az olvasó nem képes eldönteni, mennyi igazság van a halász által elmondott történetben, milyen arányban keveredik történetében „valóság” és „fikció”.
- 41 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 178, 184, 185, 186.
- 42 VERESS Dániel, *Szerettem a sötétet és szélzúgást*, Kolozsvár, Dacia, 1978, 121; NAGY Miklós, i. m., 91.
- 43 NÉMETH László, i. m., 618.
- 44 ISER, Wolfgang, *Az olvasó szerepe Fielding „Joseph Andrews” és „Tom Jones” című regényében*, Hel, 1980, 1–2. sz., 148.

Hogy tempóz Tompa? (Irodalomtopológiai Tompalógia)

Tompát már Szerb Antal is „leírta”: „Kitűnő példája az irodalmi szervezkedés fontosságának, hogy Tompa Mihály sokáig mint Petőfi és Arany egyenrangú társa élt az irodalmi tudatban, csak azért, mert Petőfi egy ideig magával egyenrangúnak tekintette, és hirdette, hogy ő, Arany és Tompa képviselik az igazi népköltészetet. A barátság egyébként nem tartott soká, Petőfi sokkal hevesebb és Tompa sokkal gyanakvóbb természet volt, sem hogy szövetségük tartós lehetett volna, hiába békítgetett a bölcs, higgadt Arany János. És azóta az irodalmi tudatban is leszállt Tompa triumviri méltóságáról – ez a triumvirátusok törvénye, hogy az egyik a három közül jelentéktelen.”¹

Komlós Aladárnak is ez a véleménye. Beöthy Zsoltot említi azok között, akik „kitartottak túlbecsülése mellett”, s ironikusan jegyzi meg: nem veszik észre, hogy Schöpfung egyszerűen kihagyta a magyar irodalom történetéből.² Az 1961-ben megjelent *Válogatott műveket* bevezető Bisztray Gyula nem vitatkozott ezzel az értékeléssel.³

Nemeskürty István Tompát „impresszionizmusa” mentén rehabilitálja: „Ma már jószerint elfelejtett költő, pedig ő első impresszionistánk, a táj és a világ nála és számára előbb volt hangulat, mint Reviczky Gyula számára.” Az *Őszi tájnak...* három versszakát idézi, s így folytatja: „Ez a könnyedségében súlyos, modern költemény vonzó dekadenciájával Reviczky és Ady felé mutat. A »meghitt fájdalom« verse, ahogyan azt Jankovich Ferenc írja róla (*Iránytű a magyar irodalomban*, 1942). Csaknem ugyanakkor írta Baudelaire azt, hogy »Tegnap nyár volt, ma ősz van... Hadd élvezem fehér s forró nyarunk siratva az ősztől szelíd és sárga sugarát« (*Őszi ének*. Szabó L. ford.).”⁴

Nemeskürty szerint Tompa a petőfies *Alföldi képektől* fejlődik ide: „A természetélmény, »mely költészete tárgyias alapját teszi«, amint azt Toldy Ferenc írja róla, saját szubjektumává lényegül át: »hervadásból, fényből támad, / Lelkemen e kedves bánat« – ez már összetéveszthetetlenül Tompa, ez már egy újfajta hang, az impresszionizmus előjele. A *kedves* és a *bánat* szavak egymás mellé békítése, olyannyira, hogy nem ellentéteivé, hanem kiegészítőivé válnak egymásnak; ugyanígy: *fény* és *hervadás* összekapcsolása, egy belülről

kivetített táj tükröződése a világban és fordítva: a látott táj lélekben vibrál tovább – mindez Schopenhauer kortársához méltó remeklés. Érdemes lenne kötetbe gyűjteni életművének kallódó értékeit.”⁵

Tompa mellett szól az is, ahogyan egy helyen Nemeskürty Vajdát jellemzi. „Hazafias borongásánál jelentősebb szinte már elképesztően modern szerelmi és hangulati lírája. Ebben Tompával rokon”⁶ – írja, és a *Sirámok I* (1854) sorait idézi:

Valami nagy, rejtett bánat
Fogja el az egész tájat;
Az a bánat, mit az ember
Érez és nevezni nem mer...

Sőtér nem „rehabilitálta” Tompát, de irodalomtörténeti folyamatokat (a „népies” átmenetét a „nem népies”-be különböző műfaji formák – dal, óda stb. – mentén) vizsgálva természetesként fogadja el a maga súlyával betöltött irodalomtörténeti helyét, s vele nagyságának és jelentéktelenségének egymásba fonódott vonásait. A folyamat rajza áll az előtérben, s így talán nem is vált világossá, hogy Sőtér értékelése szemben áll a Tompáról lemondókéval. Igaz, mindig pontosan számot ad a teljesítményt lerontó tényezőkről, de ugyanilyen tüzetesen vizsgálja a pozitív lehetőségeket: „Tompá líraisága így alakul ki: a meghasonlás őszinte, kíméletlen feltárásai, a reménytelenség, a hitelenség, a pesszimizmus megvallásai, s a megbékélés, a feloldódás keresései közben. Ez a líraiság megmarad az allegóriákban s a hatvanas évek ódáiban is, de visszafojtott, tárgyiasított módon; ez a fojtottság, ez a tárgyiasságnak feszülő személyesség avatja Tompa életművét valóban költőivé. Mert csaknem mindvégig ott leselkedik költészetében a bőbeszédű szónokiasság, az oktató-elmélkedő kenetesség veszélye. Ezt a veszélyt csak a személyes érzélem, a kín vagy bizakodás lírája tarthatja tőle távol.”⁷ Sőtér értékelésében Tompa utolsó korszakára esik a hangsúly és olyan költeményekre, amelyeket nem preimpresszionista vonások jellemeznek. Többek között a *Szeretlek* címűre (1863). „Tompá nagy ódái korszakában, a hatvanas évek elején, az összhangnak, a megértésnek egy érzelmi változata a lírában is megszólal; a *Szeretlek* (1863) bizonyos tételszerűséggel, s mégis, megkapón fejezi ki a bonyolultságokat felismerő, megértő-elfogadó szemléletet, melyben a megnyugvás öröme, békéje oly késein dereng föl. A vers elemző gondolatmenete szerelem és kín kapcsolatából indul ki: »S szíved nem érti, mint fér össze, hogy Szeretlek – s kínzalak!«, – s meghökkentő egyszerűséggel mondja ki azt az annyira »modern« gondolatot, melyet majd

Vajda János költészete is oly gyakran hangoztat: »Mert mi a szerelem? Gyötreelmet és kéjt virító bokor Egy s azon gyökéren.« Öröm és kín vegyületéből így bontakozik ki az egész élet képe, értelme, – értelem, mely előtt fejet hajt, s a végső, a fájdalmas összhang feltételeként fogad el a költő:

S nem kérsz-e váltva: zajt, csendet: napot
S éjet, bár fekete?
E habzásban az élet üdve van
S az üdvnek élete.

Ez az összhang, ez a megértés, – de az út is, mely hozzá vezetett: a válságból megmentő eszmeiség sugallatára jött létre, s ezt az eszmeiséget, a nemzeti ügy szolgálatának eszméjét hirdetik Tompa allegóriái és ódái. Az előbbieket az 50-es években, az utóbbiak a 60-asokban keletkeznek, de, mint említettük, már az allegóriák is az ódaiság jegyeit viselik magukon.”⁸

Sőtér elsősorban az eszmeiség és a műfaj kapcsolatát fejt fel Tompa „patrióta ódaisága” körében, s így állapítja meg, hogy „Az eszme, a szolgálat és a műfaj szerencsés, szerves összhangja jön létre Tompánál a hatvanas években. Költészete új konkrétságot nyer, korábbi szónokiasságát csaknem teljesen levetkezi; tömörsége, lényegessége egy új költői hangnem jelentkezéseként hat.”⁹ Ikarus-ódájáról (1863): „Tompá költőileg is tetőpontra érkezett most: kimunkált, tömör sorai mentesek mindenfajta terjengősségtől, ereje a drámai egyszerűségben mutatkozik meg leginkább, s az allegorikus-jelképes óda, a biblia helyett ezúttal az antik mitológiában találja meg jelbeszédének elemeit. Formailag ez az ódaiság keveset köszönhet a népiességnek, – és mégis, a dac és a büszkeség, melynek elvét hirdeti, közös a népiesség útján elindult plebejus nemzedék erkölcsével...”¹⁰

„Tömörsége, lényegessége...”

Az én rehabilitáló gesztusaim szintén részlegesek: nem lehet Tompából nagy, „hibátlan” költőt faragni. Sőtér egy helyen úgy jellemzi a másodvonalat, mint aminek az az értelme, hogy megmutassa a legnagyobbak hatását az irodalmi életben.¹¹ Én úgy látom, a másodvonalnál megtalálhatunk olyan ki nem játszott adukat, amelyekből az élvonal kimaradt az „osztásnál”.

A Szeretlek már Váczi János Tompa-könyvében is tisztességes helyet kapott. A hitvesi szerelem Tompa verseiből kitetsző felfogását bensőségesen tolmácsolja: „Petőfi mintegy előttünk éli legboldogabb napjait, midőn a szív nem

bír önmagán uralkodni; Tompánál az egyszerű, kedves együttérzés, a szívek összhangos dobbanása s a szeretetnek az a vonzó ereje jut kifejezésre, amely a hitvestársakat egymás keblére édesgeti. Nincs egyetlen ódai hangja sem e tárgyú költeményeiben; de van valami kimondhatatlanul kedves, behúzelgő, bájosan merengő hangja azon műveiben, a melyekben szerelme és apai szeretete egymásba olvad.”¹² Nos, ez a „merengő hang” (a többi jelző talán itt kevésbé érvényes) a legtisztábban, mondhatni „magánvaló” módján a *Szeretlek*ben csendül fel. Erről a versről azonban Váczi csak afféle tartalom-elemző-felmondó ismertetést nyújt: „A *Szeretlek* már a fel-fellázadó szív panaszait igyekszik elhallgattatni, a bánat és az öröm összeolvadt könnyét felszárítani azzal a gondolattal, hogy a bú és az öröm édes testvérek, egyik a másikat szükségképpen felváltja az életben, s éppen ebben van a boldogság.”¹³ Odébb azonban méltatja Tompa hajlamát „az elmélkedésre, okoskodásra”,¹⁴ s kifejti, hogy a magyar líra történetében, ha a reformáció óta jelen volt is a bölcséletiség, „a nemzeti költészet uralomra jutásával senkinél sem találjuk annyiszor, mint éppen Tompánál. A költői eszme nemcsak nyilvánulásaiban gazdakszik nála ez új elemmel, hanem néha érzelmeit is pótolni látszik.”¹⁵ Vannak viszont olyan költeményei, amelyekben „reflexióit annyira áthatja heve, hogy a művészi véghatás elmaradhatatlan”,¹⁶ és „ilyen a *Szeretlek* is, amelyben az emberi szív örvényeiről szőtt reflexiói alakulnak műegésszé”.¹⁷

Valóban műegész, olyan alkotmány, melynek esztétikai önléte van, s vannak olyan vonásai, amelyek nemcsak Tompa, hanem egész XIX. századi líránk hangvételében páratlanok:

Szeretlek mint a lelkemet! te vagy
Világom, életem!
S annyi édes jel, hogy viszonszeretsz
Nem hagyja kétlenem!

A légből, multunk szép viráginak
Kísér még balzama;
S az érzelem, minő felgyultakor
Olly hév, olly tiszta ma!

Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly:
Milly szép, gyöngéd *szavak!*
S szived nem érti: mint fér össze, hogy
Szeretlek – s kínszalak!

Hogy egymástól, forró érzelmivel,
Szívünk nem távolog:
Mégis borongunk, mégis nem vagyunk
Egészen boldogok!

Ne mondd kedves! – mi boldogok vagyunk!
Mert mi a szerelem?
Gyötrelmet és kéjt virító bokor
Egy s azon gyökeren.

A szív, a szív játszik szeszélyesen
Magával és velünk;
Meg-meghasonlik, – ködlik, mint a hegy, –
Búján kéjlgve csüng.

S nem kérsz-e váltva: zajt, csendet; napot
S éjet bár fekete?
E habzásban az élet üdve van
S az üdvnek élete!

Testvér öröm s bú, – midőn ajakad
Édesden fölnevet:
Szemedbe érzed rögtön szökni, az
Óvó könyecseppeket.

A fény vakít s lezárni ösztönöz
Setét pilláidat...
Nem vagyunk gyakran boldogok, maga
A boldogság miatt!

A szív rejtély! – a tó mélységeit
Mért föl-buvárlanunk?
Elég: ha ringató hullámain
Vígan jár csolnakunk!

Töröld le hát könnyűd, és arcodat
Emeld fel nyájasan!
S ne hidd: hogy faggató kinjával is
A sziv boldogtalan!

Az illatos rózsának életét
Szépnek nem tartanád?
– S a rózsza is saját tüskéiben
Szagattja meg magát!¹⁸

Azt hiszem, e költemény „modernségének” nyitja nem egyszerűen a kép és kín egysége a szerelemben, illetve „ez az összhang, ez a megértés”, valamint „az út is, mely hozzá vezetett”, hanem sajátosan egyoldalú, az Énen belül lejátszódó dialogicitása. Ez a reflexív (a párbeszédet az Énre visszavonó) forma a bölcsekedő reflexiónak olyan formális keretet szab, amely ízig-vérig bensőséges: *a dialógust a szó szoros értelmében belsővé teszi, nem is engedi kimozdulni a bensőségből*. A dramatizáltság nemcsak a dialógus pusztá formájában nyilvánul meg. Amikor elhangzik: „Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly: / Milly szép, gyöngéd *szavak!*” – már világos, hogy ezt a belső beszédet a másik fél másképp érti (lám, kiderül: a végén *könyűt* is le kell törölnie!) s ettől kezdve a szó a *meggyőzés* retorikájáé, s először is a tagadásé: „Ne mondd kedves!” Ezt követi az érvek sora, csupa antitetikus tétel, illetve retorikai szerkezet, csupa szónoki kérdés s megannyi felelet, majd felszólítások, s végül a záró kérdés és a zárlat képe: a tüskéiben magát megszaggató rózsza.

Ez a kép külön is megérdemli a figyelmet. Van benne valami tökéletlenség: csak úgy maga magától nem szagattja meg magát a rózsza saját tüskéiben, s a vihar, a gondatlan kertész vagy ügyetlen virágkötő belegondolása túl van a maga lábán megálló kép lehetőségein. E leheletnyi transzcendencia, alig észlelhető hiány vagy hiba folytán alkatában azokhoz a feszített („után-gondolás”) képekhez hasonlít, amelyeket a korabeli kritika Aranytól is képzavarnak minősített, s csak a XX. századi költészetértés rehabilitált.¹⁹ Ezen túlmenően: ha észleljük ezt a hibát, észleljük azt a statikai erőt is, amely a zárókép jogosságát (nemcsak a lezárás szükségességét, hanem a kép valószínűségét, logikáját is beleértve) a vers egészének hangjával, logikájával és hangulatával tartja fenn. Ezt a záróképet a költemény teljes lefolyása szüli meg – magáénak; e kontextus, e beágyazódás és kölcsönösség nélkül esetleg (ízlés dolga) Tompa „erőltetett” képei közé sorolható.

Ennek a költeménynek a dinamikája, „forgató nyomatéka” nem a képekből ered. A kérdések, feleletek, megengedések és felszólítások, kijelentések és tiltások, maguktól értetődő és paradox állítások gyors ütemű, de kellő ritmusú következtetése-váltakozása, a ritmus kedvéért illő hosszúságúra szabott, azaz hol hosszabb, hol rövidebb mondatok élénk lejtése a belső, képzelte beszélgetést valóságos, átélt párbeszédként jeleníti meg. S ebben a hatásban

is része van, hogy hiányzanak a versből a meglepő, erőteljes, de sajátos képi mivoltukkal a mindennapi beszélgetéstől eltávolító szóképek. Ilyen szempontból nézve a dolgot, az „annyi édes jel”, a „Milly szép, gyöngéd *szavak!*”, a „Szemedbe érzed rögtön szökni, az / *Óvó* könnycseppeket”, „A fény vakít s lezárni ösztönöz / Setét pilláidat...”, vagy a „faggató kinjával” szinte helyénvalóbb, a reflexióhoz, annak modorához illőbb képiséget reprezentál, mint a „Gyötrelmet és kéjt virító bokor / Egy s azon gyökeren”, a „ködlik mint a hegy”, vagy maga a zárókép. A „biedermeier” képek, hasonlatok („kisér még balzama”, a „tő” és a „csolnak”, s persze a „bokor” vagy a „rózsa” is önmagában véve) ilyen értelemben jobban a helyükön vannak, magától értődőek, ebben a kontextusban talán köznyelvibbnek, természetesebbnek hatnak, mint akár az olyan választékosabb kifejezések, mint az „Olly hév, olly tiszta ma”, vagy a „Töröld le hát könyűd, és arcodat / Emeld fel nyájasan!” Világos, hogy a mindennapi, normális társalgási nyelv több mint száz évvel ezelőtt sem adta volna, még ünnepnap sem, Tompa szájába e szavakat: – Arcodat (légy szíves) emeld fel nyájasan! De világos az is, hogy *gondolatban* szólhatott így a Kedveshez, sőt csak így szólhatott, s ilyen körülmények között a képzelt párbeszédekben ez illendő a XX. század közepéig szerelmi líránkban, mint ahogyan akkorra még a „szív” sem vesztette el az érzelemigék alanyának szerepkörét.

Megfigyelhető az is, hogy rendkívüli ökonómiával épül fel a szöveg, s hogy a képek, képies kifejezések, fordulatok nemcsak ismétlik a reflexió már kimondott állításait, hanem a gondolatmenet és kifejtés szerves részei, továbbjutását, bonyolítását szolgáló eszközök, s azonosságuk teljes a poétikai gondolkodás szükségleteivel.

A költemény „hangja”, hangvétele, intonációja egyedülálló a múlt századi magyar költészetben. Igaz, Tompa életművén belül besorolható a *Jöszte kedves...* (1853) jellegű Tompa-versek közé. A hazai előzmények között – a belső dialogicitást nem is számítva – még az olyanok sem igen említhetők, mint Petőfi *Uton vagytok, s nem vagy velem...* (1848) záró sorai révén, a *Dicsérsz, kedves...* (1847) a párbeszédre való utalásával, a *Szeptember végén* (1847) a válaszadást óhajtó felszólításaival („Oh mondd: ha előbb halok el...”), a *Ne bántson az meg...* (1847) a megszólítottaknak szóló magyarázkodásával, a *Válasz kedvesem levelére* (1847) okfejtő kollokvialitásával és a megszólított nevében történő első személyű nyilatkozatával („De ezt kívánni tőlem nem fogod, / Tudom, hogy nem...”). Midőn a képzelt párbeszédes forma formailag csaknem teljesen megegyezik a *Szeretlek*-ével, a zengzetesen romantikus hangvétel teremt áthidalhatatlan távolságot köztük, mint a *Kérdezd: szeretlek-e* (1847) első versszaka után a további négyben. De még az olyan

kérdés-feleletre vonatkozó vers sem képes versenyezni a *Szeretlek* kollokvialisan okfejtő közvetlenségével, mint a *Ha szavaidat megfontolom...* (1846).

Vörösmartynál a *Kérelem* (1826) implicit párbeszéddel kezdődik („Kérde, Emma, énelőttem / Melyik ékeesebb?”), s a válasz tiltásával fejeződik be („Ha csak engem zár ki, Emma, / Emma meg ne mond”). De ha ennyire formálisan nem is belső dialógusra épül, *A merengőhöz* (1843) rokonabb a *Szeretlek*kel. Valamennyi állítása-kérdése-felszólítása, rábeszélő okfejtése, az előadás ellenállhatatlan ritmusa nagy érzéki erővel jeleníti meg a megszólított állandó figyelmes közellétét, s bensőségesen tépelődő hangvétele is a Tompa-vers előzményévé teszi.

Az igazi rokon – nem képzelt párbeszéde, hanem érzéken kollokvialis hangneme folytán – Berzsenyi *Levéltöredék barátnéhez* című remekműve. Ez ugyanolyan egyedülálló darab Berzsenyi költészetében, mint Tompáéban a *Szeretlek*, s ugyanolyan stílustörténeti jelentősége van, mint amilyent én Tompa versének tulajdonítanék. Csetri Lajos szerint az összövegben még kifejezettebb a költemény életszerűsége és közvetlensége: „Az egyes részleteknek az európai modellhez való felstilizálása ellenére e vers még mindig a legtermészetesebb összhatású Berzsenyi-versek közé tartozik, az élménylíraiságnak és a Petőfit előlegező stílrealizmusnak olyan elemeivel, amely már a romantika természetkultuszán is túlment, különösen összövegének »böczekével«, »füstölgő pipájával« és »őszí bogarával«. Így aztán nem csoda, hogy Erdélyi óta a legtöbbre becsült Berzsenyi-versek közé tartozik, s hogy a magyar »nemzeti klasszicizmus« (értsd rajta Petőfit és Aranyt) stílusideálját továbbvivő Horváth János ebben a versben vélte fölfedezhetni azt a történelmi-irodalomtörténeti pillanatot, amikor – Erdélyi hasonlata szerint – a romantika szülőgerezdje megteszi az érés titokzatos fordulatát.”²⁰

A *Szeretlek* nem a *Minek nevezzelek?* ditirambikus áradása. Nem is „A boldogság házi pitypalatyja” úgy, ahogyan Tompa *Távolból* című verse felidézi. Ez igazi belső beszéd, esengő érvelés a töprenkedés meghitt ízeivel a szánkban.

Mi társítható ehhez a hangvételhez?

Figyeljük meg Robert Browning *James Lee asszonya* (1862) című drámai monológjának magyar zenéjét Tandori Dezső fordításának részleteiben:

Most szólok veled – ez nem panasz,
Csak vita, érvelés.
Szerelmem akartad – ugye, eddig igaz?
A szerelmem lettél s vagy ma is az;
De mivé lett mind az egész?

Nekem Te – másképp, mondd, lehet-e?
A világ voltál – s mi több:
– Mert csal a szerelmes szeme! –
E világ dicsfénye, Istene,
Ki előbb csak pusztá rög.

Rög, pusztá rög, gyarló, igen!
Vagy túlzok, tévedek?
Gyengéid érdemnek hiszem?
S hogy csak bőség van, inség sohasem?
Elfojtom ítéletemet?

.....

Mért emlékeznél rám? Hiszen
Egy szóm sem volt könnyed s kecses,
Mít is kívánnál vissza – velem?
Feledj; nem voltam érdekes.
Elhagylak most. Szabad vagy; legyen.

Cserébe valld be te is nekem:
Volt közös lángunk! S bár zárva szived –
Mily kérés! – Egy kulcsért – szerelem! –
Kinyithatnád, míg olyan leszek,
Amilyennek Téged lát szemem.

.....

Hogy az élet volt a szerelem
S viszont – most valld be, ne tagadd;
Lélegzeted – nyugvóhelyem;
Szenvedély, hogy lessem szavad;
S hogy hulltom lábadhoz legyen.

Ha ily szerelmed sejtenem
Szavad- s nézésedből lehetne!
– Mert így múlik el életem:
Szavadra s nézésedre lesve –
S hihetném: „Lelkünk egy elem...”

S lennél hát, mint én: fénytelen,
 Hajad durva, gyapjas, kopott,
 Kezed: göcsört, te: én! – de nem
 Bánnám én már, a boldogságba ott
 Rég belehalnék, James Lee, igen!

De ha az egykorú (a *Dramatis Personae* című kötet 1864-ben jelent meg) Browning-vers hangjával így összefűzheti Tompa versét a topológiai kötés (mely íme *tipológiai*), nem valószínű-e, hogy Tompa-versnek a kortársi s későbbi hazai költészetben is támadt visszhangja? Valóban, Reviczky költészetében föllelhető a reflexió dialogizáltsága, de drámaisága kevésbé. Bár kifejezettebb a hangvétel Berzsenyi által már feltalált költői köznapisága, valamint az előadás elemi erejű, bensőségesen érzéki kollokvialitása, Reviczky, miközben a „biedermeier emocionalizmussal”²¹ és a vele ellentett módon analóg, illetve komplementer frivolitással kacérkodik, elveszti a meditáció Tompánál (s persze Browningnál) még erőteljes drámaiságát. (A „már” vagy a „még” kronologizált irodalom-, illetve poétikatörténeti viszonyokká rendezi át a poétika-topológiai relációk pozitívumainak és negatívumainak időtlen hálózatát.) A hangnem természetessége, kollokvialis bensőségessége, s az implicit dialogicitás, amely a másik személy értő és megértő jelenlétét feltételezi, legközelebb már csak Ady késői szerelmi lírájában tűnik fel. Az *Őrizem a szemedet, Nézz, Drágám, kincseimre, Akkor sincsen vége* kijelentő és felszólító csendjeivel, Az *idők kedveltjei*, a *Beteg szívemet hallgatod* vagy a *De ha mégis?* csöndes vitáival, tiltásaival, tagadásaival, szelíden érvelő ellentmondásaival képviseli ezt az előadásmódot. Közben szó szerint is felidéződik a „kín és kéj” együttesének motívuma:

Himnusza a kéné, s a kéjé,
 Himnusza a himnuszdod lenne.

A topológiai köteléknek (nem: „hatás-befogadás”-nak!) ez az ága érintkezik a József Attila szerelmi líráját jellemző tipikus hangvételek egyikével. De nemcsak az olyan társalkodó monológ néma rezignációjával, mint a *Judit*, vagy az olyan némaságában is hangos-indulatos hangvétellel, mint amilyen az *Elmaradt ölelés miatt* című költeményében felcsattan, hanem a *Tedd a kezed* dal-zenéjével is.

A másik ág nemcsak bensőséges hangvételének az implicit párbeszédesség mindennapi kollokvialitásában fogant példáit köti össze. A másik ág a közvetlenebb, ami a toposzok, közös helyek (a „topológia” így is értendő)

közötti kapcsolatot illeti. Előbb azt a költeményt említem, amelyiknek az idevonása vitathatóbb, hiszen a gondolati tartalom ellentétes a *Szeretlekével*: Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című költeményét. Az egyik a másiknak negatívjaként felel meg. Szabó Lőrinc kommentárja is utal egy ilyen ellenpon- tozás tervére: „A vers maximálisan önző küzdelem, vagyis kétségbeesés a női hűségért. – Régóta tervezem (egy-két éve), hogy megírom nem éppen valami ellensúlyát, de egy társ-versét, amelyikben hálát mondok a kapott hűségért, vagyis ebből a szempontból világítanám meg a kérdés lényegét »Mindenért egészen«, vagy »Mindenért minden« alapon.”²² Van azonban Szabó Lőrincnek egy olyan költeménye, amely belső dramatizáltságával, szenvedélyes érvelésével még közvetlenebbül és teljesebben rokon a Brown- ingtól vett példánkkal és Tompa versével egyaránt. Ez az *Egy asszony beszél*.

I. Neki az élet szerelem

.....

Itthagyni? Az se segítene,
hisz őt akarom, magát;
ő se hagy el, mert nélkülem
még kisebb a világ;
akármilyen övé, ő mindig örök
egyforma árvaság.

.....

s mosolyát éppúgy elvesztem,
mint az enyémet ő,
– mert, jaj, ellensége vagyok
és ellenségem ő:
neki minden kell, minden szerelem,
s nekem csak én meg ő.

II. Nekem az élet szerelem

Már nem is mondom soha neki,
mennyre szerettem.
Férjem, uram, eltart, szeret,
és idegen:
nekem az élet a szerelem,
őneki nem.

Mit adhatnék neki? Mit tehet
egy asszony igazit?
Munkája, gondja, tervei, mind
megszégyení.
Lennék rabja, – de nem, hisz az ő
szintén rab egy kicsit.

Lelkéből nem jut más nekem,
csak ami gyerek.
A legjobb, amit én adok,
hogy otthona lehetek;
csak akkor egészen az enyém,
amikor beteg. .

Ahogy neki kell, igen, szeret,
de ez nem elég
s alig több, mint amennyire én
élhetem az életét;
csak pillanata lehetek,
különben ártanék.

Neki minden kell, s oly nagy a világ,
érdekli ezer dolog!
Engem csak úgy érez, ahogy
a szíve dobog.
Ellene volnék valaki. Így:
csak része vagyok.

Nem szabad meg se mondanom,
mennyire szeretem.
Nekem az élet a szerelem,
őneki nem.
Boldog az önzés sikere!
Mi lesz velem?

„Nagykláráról Nagyklárának írtam, őbele képzelvén magamat és róla
igyekezzvén képet adni és egyúttal saját magamról. A II. rész ellentéte az
elsőnek és mégis ugyanarra fut ki végeredményben. Én nagyon zeneinek
érzem az előadásmódját, az érvelésmódját...”²³ – fűzte hozzá utóbb a szerző.

A külsőnek mint kihelyezett bensőségnek bensővé tétele

Ez a hegelianus alcím próbálja kifejezni, hogy ezekben az esetekben nem egy reálisan „külső” párbeszéd elképzeléséről, illetve ennek művészi imitációjáról van szó. Némelyik példánkban nincs is párbeszéd. Ami folyik: legfeljebb gesztusok, gondolatok, érzések páros közlése-közvetítése, átélése valaminek a másik nevében, olyan empátiagyakorlat, amelyben a tárgy kifejtéséhez elegendő a feltevések, kérések, állítások sorozatának csak egy egyoldalú párbeszédben, mintegy csak szónoki kérdések (kérések stb.) láncolatában történő előadása. Ha a mindnyájukat többé-kevésbé jellemző köznap kollokvialitást nézzük, kiderül, hogy ez nem valamilyen realista stílusáramlatban vagy stílustipológiában fogant mindennapiság. A *Levél-töredék*ben joggal lehet „a Petőfit előlegező stílrealizmusnak” bizonyos elemeit látni, de kollokvialitásának közvetlenségével nem, vagy nemcsak a realista stílust előlegezi, hanem a bensőségesség legtisztább, legotthonosabb hangját is megtalálja. Ilyen értelemben az összevegben a »böczeke«, »füstölő pipa« és »ősz bogár« népiesebb ízű stilizáltsága és „az egyes részleteknek az európai modellhez való felstilizálása”,²⁴ tehát a népiesebb íz köznyelvivé, irodalmi nyelvivé oldása nem stílusirányzatok közötti átmenet fokozatait jelenti, s ilyen értelemben visszaesést a líra meglevő nyelvi, formanyelvi közállapotába (illetve annak Kazinczy által képviselt ideáltípusába). Nem, hanem a tájnyelvnek vagy az archaizált nyelviségnek hangsúlyt juttató sajátlagos nyelvi stilizáltság leküzdéseként, a „stilizálatlanság” benyomását erősítő továbblépésként is felfogható. Érdekes, hogy magának Petőfinek a szerelmi lírájában ez a hang közvetlenül nem érvényesül. Nemegyszer az ennek megfelelő háttér, illetve szituáció pontos jelzése sejteti, hogy ez a hang is része Petőfi poétikai szerelemérzékelésének. A *Beszél a fákkal a bús őszi szél...* első versszaka egy ilyen helyzet jelzése. Még a bensőségességnek megfelelő párbeszéd tónusát is felidézi a nyitó kép: „Halkan beszélget, nem hallhatni meg” és „beszédire / A fák merengve rázzák fejüket”. A „Vajon mit mond nekik?” kérdésre nem kapunk, s a „nem hallhatni meg” folytán nem is kaphatunk felvilágosítást.

Látszatra csak az történt, hogy Petőfi elkerülte a biedermeier csábítását és Béranger módján, vagy ha tetszik, rajta messze túlmutató módon a forradalmat is meg tudta énekelni egy ilyen vershelyzet keretei között. Igaz, a visszatérés a vershelyzethez állandósul a refrénnel, s a záró négy sorban a hangvétel is már egészen a bensőségességé: „Egy kis mennydörgés szívem dobogása, / S villámok futnak által fejemen...” De a megszólaló személyes jelenléte csak a szinte testileg is megjelenített szív és fej révén (s a menny-

dörgést a „kis” jelzővel „helyére téve”) realizálódik, s ez a jelenés gyökeresen más, mint a közbülső szónoklatok, noha kétségkívül belőlük ered.

Az a meghallhatatlan beszélgetés, amelyre még a fák is *merengve* reagálnak, aligha a forradalmi pátoszról szól. Inkább – Szabó Lőrinc szavával – a „szívek csendje” (*Szív az örvény*) helyzetére emlékeztet, amely Arany János lírai szerelemrajzainak visszatérő alapeleme. Szinte szó szerint kifejeződik „Az első néma szív-csere” (*Édua*, IV.) gondolatában, s az ilyen sorokban: „Midőn szót nem talál az ajk, | De a kebel feszül, sohajt, | A szívek összevernek...” ... „Hol a szavak, e nyugalom | Édes báját kimondanom?!” ... „Ilyet nem adhat semmi más, | Csak a boldog tapasztalás, | Melynek ha egyszer vége lett, | Nem fogja felvarázslani | Soha többé a szolgálai | Másolható, ... a képzelet!” (*Katalin* 5.) S itt felhangzik egy – Petőfi-Arany poétikai realitásképletében, illetve megjelenítő poétikai magatartásában alighanem alapvető – tétel; mintegy catagoricus imperativus ebben a rendszerben a *kimondhatatlanság* szükségszerűsége, illetve a *visszaadás* lehetetlensége.

Ennek a költői magatartásnak tehát megfelel egy olyan, a poétikai ontológiát és episztemológiát meghatározó ötödik posztulátum, amelyet észrevétlenül, öntudatlanul iktat ki a triász harmadik tagja *Szeretlek* című versével. Az öntudatlanság, a spontaneitás itt azonban mást jelent, mint a geometriában. Ez a költői érzékenység, e legmagasabb költői tudatosság egy neme.

Arany szerelmi lírája (hogy van ilyen, s hogy olyan, amilyen, azt mások után én is próbáltam bizonyítani²⁵) tehát a helyzetmegjelölés és leírás szintjén a csenddel azonosítva határozza meg a szerelmi teljesség bensőségét. Legfeljebb a „jelek” nyelvének lehet szerepe a *néma* párbeszédben:

...A seb, mit a szem nyila vág,
A támadó s védő csaták,
Az édesebb legyőzetés, –
A titkos óra, esti hely,
Virágbeszéd, vagy bármi jel,
Ág-moccanás, lomb-zörrenet,
A néma kérdés, felelet...

(*Öldöklő angyal*)

(A *jelek* szerepe Tompa versében: „S annyi édes jel, hogy vizontszeretsz / Nem hagyja kétlenem!” ... „Mosolygasz...! tudom, mit tesz e mosoly: / Milly szép, gyöngéd szavak!”)

Arany egyes szám második személyben megszólító szerelmes versei közül – *Elégia* (1839), *Feléd, feléd...* (1840), *Csendes dalok I.* (1853), *Nőmhöz* (1869) – a *Feléd, feléd...* leíró jelleggel utal a szerelmes bensővé tett dialógusára („Magányomban veled beszélek, / ölelve képed’ karjaim”). A *Nőmhöz* című évfordulós töredék viszont, noha „lelki frigyet” emleget, olyan féloldalas dialógus, amelynek külsődlegessége (mint másutt megfogalmaztam: harsány ritmussal, belső rímekkel versített lapidáris könnyedsége) áthatja a költemény hangnemét. Ezzel szemben a nem szerelmes versnek számított *Wohl Janka emlékkönyvébe* (1858) valóban kollokválisan ragadja meg az *enyelgés* („To love, to like, enyelgénk, / Amaz sok, ez kevés...”) hanghordozását, bizonytalanságban hagyva az olvasót még afelől is, vajon a könnyed sorok az egyes szám második személyű megszólítás jegyében költek-e, vagy a pusztá leírásában. Mindenesetre ebben a kis versben jelen van a másik bensővé tett megértése, a „mi” kapcsolatban feltétlen megértés tulajdonítása a Másiknak.

A szerelem empátiája, bensőségessége, „a hosszú küzdés ingere”, vagy annak emlékezete ebben az önnön szövegében határesetnek deklarált költeményben annyira erős, hogy ennek alapján a „love” felé is billenhet a mérleg, szemben a *Nőmhöz* egyértelműen a hitvesi szeretet kinyilvánítására szánt szívélyes gesztusaival.

Noha a beteljesülő szerelem tárgykörében az ideális biedermeier hangvétel a bensőségesség legteljesebb kifejezése lehetne, ott – a biedermeierben – ez igazán ritkaság. Legfeljebb megnevezik a bensőségességet, legfeljebb külsődlegesen megéneklük. Még a bensőség dialogicitása és jelbeszéde is ilyen külsőleges, mint Reviczky egyik utolsó versének (*Szeretlek-e?*) e soraiban:

Szeretlek-e? Mit kérdezed?
Hisz lángoló érzésemet
Szememből is kinézheted.

A külső párbeszéd is lehet a maga meghittségében vagy drámaiságában a beteljesülő szerelem mint abszolút, feltétlen empátia képe, a lelki egyesülés mimézise.

Ezt a „lelkeknek egyesülni” programot negatív lenyomatban mutatja fel Vajda János a siralomházi lelkek hosszú szótlanságával (*Harminc év után*). Babits is negatívan fogalmazza meg a tételt: „lelkeknek egyesülni / nincsen menyasszonyág” (*Egy szomorú vers*). Tóth Árpád általánosságban tartja lehetetlennek az emberi kapcsolatok kiteljesülését (*Lélektől lélekig*). Ady egyszerűen kijelenti: „Szeretnék egyszer a lelkeddel háltni” (*A lelkeddel háltni*).

Vagy: „Úgy szeretem most már magunkat. / Úgy szeretem, hogy benned élek / S hogy te bennem vagy, úgy szeretem” (*Minden nagy megújíthatósággom*). Vagy: „Szeretem, hogy elbujt / Erős, nagy voltomban” (*Vallomás a szerelemről*). Vagy: „Ekkor nincs senki –: mink vagyunk, / Két-eggyek és egymásra leltek” (*Összebuvo félelem órái*).

József Attila idevágó tanúságtételében az egyesülés vágya és lehetetlensége egy. A hiány a bensővé tevés megjelenésmódja: „Hiányod átjár, mint huzat a házon” (*Gyermekeké tettél*). A pozitív egyesülés vágya kváziegységre irányulhat (*mintha*): „mintha szívem / szíved volna” (*Tedd a kezéd*), illetve legfeljebb az önmagához vezető közvetítésre, kölcsönösségre: „magamat szintén / nagyon meg tudtam szeretni veled” (*Gyermekeké tettél*), „Én őt váltom és engem / ő vált így új valóra” (*Sas*). A kétségtelen egység mások példájában testesül meg: „...mert egyetlenegy vagytok ti ketten” (*Egy ifjú pár*). A teljes egyesülés-azonosulás kölcsönössége látomás, hallucináció – a delíriumos átkozódás életellenes záróképe: „látom a szemem; rám nézel vele. / Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele” (*Magány*). Az empatisz dialogicitás ebben a fázisban olyan bonyolult formákat ölt, mint a *Majd megöregszel* többszintű feltételezéseivel: „S a félelem tűnődik, nem a vágy, / a bensődben: szeress-e, ne szeress-e? / Magadban döntöd el! Én fájlalom, / hogy nem felelhetek, ha kérded: él-e?” Tulajdonképpen József Attila már azt a képet is dialogizálja, amelyik Yeats versében arról szól, hogy a Szerelem elszökött, elmenekült, a magasba, föl a hegyre hágott, míg nem arcát csillagok tömegébe rejtette (*When You Are Old*).

Egymás kései megismerésének feltevése sorolja ide Vajda János egyoldalúan dialogizáló, de a teljes kölcsönösségre is utaló *Harminc év után* (1892) című költeményét: „Hittem, hogy lesz idő, midőn megösmersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom” [...] „És e varázslat rád is visszahat. / E lélek a te Veszta-templomod. / Oltára képében látod magad”. (S benne Ronsard *Quand vous serez bien vieille...* kezdetű szonettjének²⁶ mimetikusan átélt, poétikailag bensővé tett gondolata a művészet örökítő erejétől: „Mi vagyok én neked, most már tudod: / Ha majd e földi élettől megváltam, / Imába, dalba foglalt szerelem / örökkévalósága a halálban...”.) Megjegyzem: a síralomházi lelkek kísértet-találkozására már Vajda 1860-ból kelt „Találkozunk majd még mi jókor...” kezdetű (*Gina emléke* 6.) versében sor kerül – ott holddal a „nagy tarjagok felhőknek ormán”.

Saját tüskéiben...

A *Szeretlek!* poétológiai topológiáját olyan szálak kontextusában jelöltük meg, mint a poétizált köllökivialitás, a párbeszédesség mint a kihelyezett bensőség bensővé tételének retorikai eszköze, s végül az ebben a formában foglalt versgondolat (*dianoia*): a szerelem lelki egyesülés, a meghitt érvelésben végigvitt kölcsönösség és azonosság. Ezek a különböző versstrukturáló szinten aktivizált összetevők természetesen nemcsak az itt érintett irodalomtörténeti közegben (mondjuk az utóbbi kétszáz év magyar irodalmában) találhatók meg. A szeretett személy tegezését, az egyoldalú párbeszéd-formát sem Szapphó, sem más nem mellőzhette, bár, mint Balassi szerelmi lírájában, az egyes szám harmadik személyű „leírás” is lehet megrázóan bensőséges.

De képezhet-e esztétikai értéket az ilyen poétológiai topológiai kötelékben való részvétel? Vajon nem maga a topológiai alakzat, törvényszerűség az értékes és érdekes, nem pedig azok a helyek, művek, melyek révén megnyilvánul, melyeket összeköt? Vajon a benne való részvétel nem ugyanúgy poétikatörténeti dokumentum-értékűvé minősíti a szöveget, mint ahogyan történeti dokumentummá minősítheti kapcsolata a politikai történelemmel? Ahogyan Schöpflin Aladár minősíti Tompa hazafias verseit: „Tompá lírása e néhány hazafias versében fölébe emelkedik a merőben esztétikai megítélésnek és – mint Vörösmarty, Petőfi, Arany egész pályája – a történelmi megítélés hatáskörébe kerül.”²⁷ A mondatban föllelhető túlzás („egész pályája”) inkább leíró jellegű megállapításnak tetszik a kor irodalomtudatáról, de nem lehetetlen, hogy „a merőben esztétikai megítélés” így látja az *Előszó* stb. esztétikai értékét. Mindenesetre, Tompa „sohasem rombolta le, legnagyobb szenvedései és legvigasztalanabb meghasonlása korában sem, azokat a korlátokat, melyeket egy írásba nem foglalt, de annál kötelezőbb érvényű poétika állított a költő elé”.²⁸ Nos, ha valami igaz abból, amit a *Szeretlek!* poétológiai topológiai helyzetéről feltételezünk, már vitatkozhatunk ezzel az állítással, hiszen itt egyértelmű a kilépés az „annál kötelezőbb érvényű poétika” korlátai közül. Csak *kilépés*, nem a korlátok ledöntése. Igaz, ez költői *tett*, és nem csupán manifesztum.

Emlékszünk, végül Sőtér is csupán azt értékeli, hogy Tompa költeménye „bizonyos tételszerűséggel, s mégis, megkapón fejezi ki a bonyolultságokat fölismerő, megértő-elfogadó szemléletet, melyben a megnyugvás öröme, békéje oly késeien dereng föl...” és az összhang és megértés, illetve a hozzá vezető út gondolatát a válságból kivezető eszmeiséggel hozza kapcsolatba. De vajon csak olyan olvasata van-e a versnek, melyben nyilvánvaló, hogy „öröm és kín vegyületéből így bontakozik ki az egész élet képe, értelme, –

értelem, mely előtt fejet hajt, s a végső, a fájdalmas összhang feltételeként fogad el a költő”?

Sőtéré e tekintetben lehet ugyan a legjobb kortársi olvasat (Tompá egy kortársáé) a történeti rekonstrukció jegyében, de lehet ugyanakkor a Nyugat utáni legjobb olvasat is, mely a kín-kéj egysége tételben nem biedermeieres komplementaritást, szinte paritásos kiegyenlítődést – „összhangot” –, hanem modern *agóniát* észlel.

Nos, a vers egyetlen nagy, rejtetten *heves*, hevesen elszánt magyarázkodás. Nem olyan önző göggel érvel, magyaráz, mint a *Semmiért egészen*, de valami hasonlóról van szó biedermeieres háttérével, illetve a maga keretei és korlátai között. A realitás – a közhír szerint *sírig tartó nagy szerelem* – prózában ilyen hangokat hallat: „...ez a legnyomorultabb, legszerencsétlenebb teremtes, ez a csontváz, ez az élő halott, akit én feleségemnek, szeretett feleségemnek nevezek: ijedten veti rám beesett szemeit...” (Levél Arany Jánosnak, Hanva, 1858. február 5.). De he ezt nem tudnánk, akkor is tudhatjuk magának a versnek a szövegéből és szövetéből, hogy nem kínál megoldást, megbékélést, hanem a „szeretek – s kínzalak” képletbe való beletörődést, az ebben való megnyugvást kívánja állandósítani. Ez pedig ugyanaz a gesztus, mint a *Semmiért egészen*. Leginkább az a különbség, hogy ez a szerető a szerelem biedermeieres képzeivel, a képzelt dialógusnak a másik félre szabott felével és az esengő érvelés hanghordozásával burkolja be és enyhíti felismerhetlenné az egyoldalúságot, az állítólagos „összhang”-ra hivatkozó férfiónzést. Szöveg szerint nincs szó „összhang”-ról és „megértés”-ről, illetve csak annyiban van szó, amennyiben lehet róluk szó, tudniillik, ha a férfi tételei megértésre találnak. Csak a vita, az ellentétek, a szeretés és kíntás váltakozása, a szeszély, a meg-meghasonlás, a „habzás” áll az érvelés tengelyében, s mivel a vers retorikája arra kényszeríti az olvasót, hogy e körül a tengely körül sodortassa gondolatmenetét, bele tudja szuggerálni azt is, hogy önálló, független tétel a „Nem vagyunk gyakran boldogok, maga / A boldogság miatt” – azaz csakis, egyértelműen boldogok vagyunk. S azért „a boldogság miatt”, hogy ilyen idem per idem eljárással vetítse vissza e látszatlogika a „tudást”: a boldogság csak ilyen lehet, ilyen kíntás, ilyen szeszélyssorozat. A látszólag szintén kiegyenlítő, az ellentétek egységét sugárzó zárókép ennek jegyében kétértelmű: jelenti a biedermeieres „ilyen a szerelem” megálapítást, a képzelt párbeszéd íveire a megnyugvás szilárdan elhelyezett záróköveként – de jelenti a szerelmi kettősben részt vevők külön-külön jellemzését a „nincsen rózsza tövis nélkül” közhely-igazságának ráértetésével. Már utaltam rá, hogy a „magát megszaggatja” olyan képies aktivizáltságot sugall, melyben mint képpen önmagában is van valami „ráértés”, valami

szükséges többletnek a hiánya. Most vegyük figyelembe azt is, hogy a kép prezentálása is erőszakos gesztussal történik, szuggesztíóval: Micsoda dolog nem szépnek tartani a rózsá életét! (Nem a rózsát magát: az *életét!*)

Csak ha ezt a premisszát elfogadjuk, akkor „működik” a zárókép mint biedermeieres, megnyugvást kifejező képi szentencia. Ha – mondjuk a feleség eddigi gesztusai („mosoly”, melyről sejthetni, hogy nem egyetértést jelent; a szív, mely „nem érti: mint fér össze” a másik kínzása a szeretettel; a szándék „a tó mélységeinek” fölbúvárlására; a letörlésre váró „könnyű”; a hit, hogy „faggató kínjával is / A sziv boldogtalan”) által kitűzött pontokat összekötjük, az a vonal nem arra mutat, amerre a megnyugvás következik. A partner, ha nem tud is logikailag kitérni a „szépnek nem tartanád”-ba rejtett prejudikáció elől, kénytelen asszonyiasan (a férfigológától függetlenül) közölni további gesztusaival, hogy van elképzelése, miként ne szaggassa meg magát a rózsá saját tüskéiben.

Ebből persze megérthetjük azt is, hogy a versben – s ez a szerencséje – benne rejlik egy másik logika is (azaz annak a másik érvrendszernek szerkezetére is lebontható – azaz dekonstruálható – az explicite adottnak vélt szerkezet). Ez teszi teljessé. Így megszüntethetetlen a benne rejlő ellentét, melynek statikai ereje válik a költemény dinamikus erejévé. Így értelmezve a biedermeier-képekkel határos virágmetafora, a „Gyötrelmet és kéjt virító bokor / Egy s azon gyökere”, mely önmagában az ellentét pusztá szükségyszerűségének és kiegyenlítődésének-megbékélésének a szimbóluma, a *szerlem mint agónia* ősi és modern képzetét villantja fel.²⁹ – A „szerelmi halál” deromantizált változata megvan Tompa *Kedves vendég* című költeményében, s még Ady is szó szerinti értelemben utalhat rá: „De élve, és nem a halálban” (*Beteg szívemet hallgatod*).

Amiről talán kevésbé illendő beszélni, az az, hogy ennek a versnek tempója is, mint sok nagy fokozás a zenében (legközelebb talán Csajkovszkij B-moll zongoraversenyében az első tétel fináléja), megfelel bizonyos fiziológiai ritmusoknak. A vallomás, tökéletes valóságossággal megfestve az asszony ironiát rejtő fájdalmas mosolya, nyílt ellenvetés-ellenkezése, a férfi szenvedélyes bizonykodása, a kék-kín, az ellentétek ide-oda ható játéka („magával és velünk”), a habzás az élet üdvével oda s vissza, a nő arcának változásai az ironikus, távolságtartó mosolytól az óvó könnyecseppeken át a szempillák lezárásáig, a tó mélységeinek fölbúvárlása, a könnyek letörlése, az óvó figyelmeztetés a faggató kín értelmezésére...

A *Semmiért egészen* minta egyértelműen az önzően erőszakos aktus mimézise volna. Mint Kabdebó Lóránt írja: „A bonyolult forma ellenére a vers *érvelő* hangneme a szembeötlő, ezt hangsúlyozza maga a költő is ritka hang-

felvételeinek egyikén.”³⁰ Az érvelő hangnem, a költő pontos, finoman értelmző hangsúlyával, előadásának a megértetéshez szükséges visszafogott tempójával valamelyest leplezi azt a nagyobb ívet és hevesebb kifejlést, amelyben a gondolat belső, tartalmi zenéje nyilvánul meg. A képek sora is eljut az önátadás (átadtatás, megadás) agóniájának „halott és akarattalan” hasonlatáig, a „ne élj”, „ne szólj, ne sírj”, „ne lásd” tilalmakon át az „elvégezem”-ig, de az a belső, tartalmi zene, amely *nagyon magasról indul*³¹ a teljes, az elviselhetetlen feszültségig fokozódik („én majd elvégzem magamban” – mit?), s ha készül is a feloldás, csak a legutolsó szó, a „megbocsásd” fejezi ki – addig nem egyértelmű, lesz-e, s ilyen lesz-e a fordulat. S fordulat-e, vagy erőfölényes kötésen-kötődésen a pecsét?

Kabdebó Lóránt elemzése szerint e végpont felől tekintve „a vers nem az önzés eksztázisa, hanem a szeretet apoteózisa” [...] „Ahogy saját csalódását, megalázottságát mint őtöle magától független függést leírja, abban a pillanatban már átéli annak abszurd voltát.”³² Ez a Tompa-vers ellentmondásos katarzisének antivilága, az ott letagadott, a műalkotásba csak akaratlanul beleértett-belevitt önzés-függés itt „a foga fehérét kimutatva” (hogy megbocsásson neki, még arról is ő intézkedik) csap át a másikba. „De így igaz.”

Versgondolat-hordozó reflexiós képstruktúra

Ezek a versek tehát a némaság helyett szólnak. A *Semmiért egészen* kimondva megváltás – ha valaki nem mondja ki, de éli: pokoltalan kárhozat, halott élet, „élet a halálban”. A *Szeretlek* nem ilyen egyenes és kemény, a vers etikája szerint csak a jó szándék és a töredelmes magyarázkodás szól az egyoldalú önkénnyel értelmező mellett.

Említettem: Sőtér szól a vers „tételszerűségéről”. Én a verset inkább természetesnek, részleteiben is frissnek, elevennek érzem. A tételszerűséget Sőtér talán a költemény egészére érti, s ekkor ez az állítás ugyanazt jelenti, mint amikor én azt mondom, hogy van benne valamilyen férfiúi önáltatás. De az is tagadhatatlan, hogy a részletek párbeszédszerű ritmusában is megbúvik, képekbe rejtve, az aforizmás, szentenciás válasz: lokális lezárás az érvelés lépcsőzetes emelkedésében. Ilyen az ötödik versszak bokor-képe, mely mindössze az emlékkönyvbe való „nincsen rózsza tövis nélkül” emelkedett átírata. Vagy a hetedik versszakban az „élet üdve” sima megfordítása („az üdvnek élete”) mint magvasnak és magasnak látszó felismerés. Hogy a „boldogság miatt” nem boldogok – a kilencedik versszakban. (Mint érv támogatásra szorul, de ezt talán megtalálja a költemény érvrendszerének

egészeiben.) A tizedik versszak tavas képe sem annyira a szív rettenetes – mondjuk a Kékszakállúéval párba állítható – rejtélyességére utal, mint ameny-nyire (képkezdetből) „csolnakkal” stb. biedermeieres megnyugvásba ringat. A végső szentenciában is, mint már említettem, van egy „leheletnyi transzcendencia” – a saját jelentésén (ami szintén a „nincsen rózsza tövis nélkül” bornírt igazságából fakad) túlmutató, csak a vers érvrendszerének erejére támaszkodó többlet.

Persze ez a „beépülés” a költeménybe, az érvelés menetébe, s a csakis ezáltal való kiemelkedés, túlmutatás, ami képenként megtörténik, nem egyszerű többlet: ez maga a poétikai siker. S ez helyenként, anélkül, hogy a kompozíció kilépne az uralkodó hangnemből, megengedi az elemezhetetlen, a kielemezhetőnél homályosan többlet kifejező képek jelenlétét, anélkül, hogy a különbség észrevehető lehetne. Mert hogyan játszik a szív „magával és velünk”? Mi az a finom „faggató kín”, ha benső fájdalmat jelöl, nem kínvallatást?

Tompa képminőségei és képszerkezetei meglepő eréllyel vesznek részt a versgondolat építkezésében – miközben maguk nemegyszer „erőltettként” hatnak, mint erre legutóbb Kovács Dániel utalt.³³ A hatvanas évek fordulójától kelt hazafias lírájának jellemző darabjaként említi a *Forr a világ*ot (1861). Azokban a sorokban, melyeket a költeményből idéz, Tompa reflexív metaforái uralkodnak, a kései költészetében szinte állandósult ellentétes szó- és képszerkezetek közepette:

S megyünk, megyünk! hozzánk az *élet*
S halál nem volt még illy közel.
 Tudjuk, hogy *vész* van a villámban,
 melly utainkra *fényt* lövel...
Szellőt, orkánt felfog vitorlánk,
 Arczunk fagyott, szívünk repes,
 E *lenni* vágyó s *veszni* kész nép
 Olly szép, nagy és rettenetes!

S persze, a kiemelteken kívül, a „fagyott” és a „repes” is ellentétes.

Az a metafora a reflexív (itt: *gondolkodó*), amelybe bele van öltve maga az a gondolat, amely a versgondolat része, folytatása, nem egyszerűen tétel-szerű megjelenítése, megismétlése vagy illusztrálása. Itt ilyen a „vész van a villámban, mely fényt ad” kép-gondolata. A „szellőt, orkánt felfog vitorlánk” ugyanennek a gondolatnak még inkább az ellentét (a vállalkozás és kockázata) elfogadásának a szükségességét bizonyító képállítás.

Idézi Kováts Dániel³⁴ az *Új Simeon* (1862) utolsó előtti versszakát is. A négy utolsó sor kiterjesztett metafora: az élet rozsdájától mentesült lélek villogó kardként fényeskedhetik ama „várt napon”:

Az életnek rozsdája: a gond,
Kor, kétség, bánat: egy se bánt!
E várt napon lelkem utószor
Cseng, villog fényes kard gyanánt.

Azért indulok ki e frissen megjelent munkában előforduló idézetekből, mert azt hiszem, kiemelésükhöz hozzájárult, hogy jól szerkesztett, fényükkel a környezetüket is bevilágító képeket tartalmaznak.

Ilyen *conchetto*-szerű, többszörösen összetett, humort sem nélkülöző képrendszer található a „valódiság” védelmében írott *Tanács* (1860) harmadik versszakában:

Rögeszméjénél fogd az embert
Mint ártó műszert a nyelén,
S vezetheted – ha eddig nem ment –
Orránál fogva könnyedén.

Az „ártó” és a „nyelén” *nem megy át* közvetlenül az „orránál fogva vezetés”-be. A műszer „megfogása” és „vezetése-irányítása” azonban ugyanannak a műveletsornak két összetartozó eleme. Ez összekapcsolja a képeket, de a kapcsolódás csak egy ilyen megfontolás révén észlelhető, közvetlenül nem mindenki számára evidens, s ezért erőltetettnek hat. Mindenképpen „utángondolás” kép, azaz a különleges szellemi együttműködést igénylő képszerkesztés körébe tartozik, még ha ez az együttműködés csak egy szempillantásig tart is.

A gondolkodó, meggondoltató képek, hasonlatok még egy példája az *Új Simeon*ból: (Az élet) „tol, mikép a fán letolja / Az ifju lomb a tavalyit”. „Ha most meghalnék [...] Nem tartanám hosszabbnak életem, / Mint egy kimúló kisedét”.

Ilyen *A tél* záróképe: „De legnagyobb érte a zúgó folyamot: / A zordon tél reá / Békót önmagából készített és rakott!”

Ez a kép kész allegória. S persze Simeon kardként villogó lelke is az allegória eleme. Talán nem tévedek, ha arra gondolok, hogy Tompa tehetsége alkatában megvolt az átmenet lehetősége metaforaalkotó és (részben vagy egészben kényszerű) allegorizáló (egy-egy egészében egy tárgyra szabott

képsort, illetve az egy tárggyal kapcsolatos történeßsort folytatólagos metaforaként alkotó) készsége között. A *conchetto*-szerű képkalkotás iránti tehetségét azonban régtől fogva elfeledte az, hogy begyömösözték az allegória-költő skatulyába. Reviczky 1884-ben szemlátomást allegorizálást értett Tompa „szimbolizmusán”: „Mily korcßszülöttek Arany remekei mellett Tompa szimbolikus hazafias versei! Ha kivonjuk belőlük az önkényes jelképiséget, amit az idő úgyis meg fog tenni, értelemhijas versek maradnak, üldözött szarvasokról, tüzetoltó szomszédokról stb. [...] Ez nem az a szimbolizmus, melyet a fantázia túlbörsége szül; ez a számító értelem műve, mint a mesék szimbolizmusa.”³⁵

Arra még majd visszatérek, hogy Tompa némelyik allegóriája hogyan emelkedik felül azon, ami csupán „a számító értelem műve”. Többlépcsős, áttételes szerkezetű, belsöleg fejlödö, ellentétekben alakuló metaforái mindenestre érdekesek, akkor is, ha intellektuális töltet is kiérzödik belőlük, söt akkor is, ha frazeológiájuk netán biedermeieres, mint a *Kedves vendég* elején a „rózsából fonott kötél”, amely azonban hangulatilag is tökéletesen átértelmezödik a másik fajta kötél említésével:

Halál, kit a szív most fél, majd remél!
Benned, ketté-szakad minden kötél,
Az édes, könnyű s rózsából fonott,
S az, melly szorítá a nem-boldogot...
– Légy áldott, hogy e házhoz eljövél!

Szerkezetileg hasonló az *Egy könyv olvasása közben* belsö képfejlödése: „Mieink a sík-térre szálltak, / Hol mint a szélnek, a halálnak / Egyenes és gyors útja van”. A sík térre szállás alapja lehet a szél-halál párhuzamnak, amely mindkettönek a sík téren lehetséges „egyenes és gyors útja” folytán lehetséges, miközben – a csatatér természeti színhelyének emblematisztikus megjelenítésén át – a gyors halál kockázatának nyílt, egyenes vállalása emelkedik ki a kép lényegi, a versgondolatot továbbbszövö mondanivalójaként. Ennek retorikailag egyszerűbb, mégis kétszeresen ellentétes irányt váltó esete: „A kéz, mely gyászt nem osztá senkinek: / Kezet szorítani gyors, de jéghideg” (*A titkos beteg*).

Némelyik képépítménye túlbonyolödik, allegorizálva önállósul vagy fölös ékítményekkel bövül. A „búvárulás” képzete visszatér a *Szeretlek* (1863), a *Ki a szabadba...* (1864) és a *Folyam* (1864) című költeményeiben. A *Szeretlek*ben nem világos, a szív milyen *rejtélyét* nem szabad föl-búvárítani. A *Ki a szabadba* négy sorában

S mint a buvár, ki hab közé dől:
 Él a fennről vitt tiszta légből,
 Míg rá mélység s tenger borúl:
 Erőt innen kölcsönzők, innen!

a harmadik sor belefeledkezik a bűvársors ecsetelésébe. A *folyam* mozgalmassága, a nyugtalan elemet megjelenítő retorika ereje folytán az *Ikarusszal* rokon. Abban is, hogy úgy allegória, hogy közben a közvetlen modell önértékű ábrázolása. Minden egyes szakasz önálló kép:

A mélyben szerencse várna
 A merész és bölcs buvárra,
 Ki leszállni volna kész;
 Így porondban és iszapban
 Keresetlen, felhozatlan
 Arany-szem s por oda vész.

S egyszersmind önálló allegória a *folyam*-allegória egészében. Talán az ilyen képekre gondolt Komlós Aladár, amikor így nyilatkozott: „Tompá kizsákmányolja a képet, kifacsar, kiszív belőle minden jelképest, nem tudja abbahagyni, amíg minden rejtett vonatkozását meg nem világítja: úgy kiélvezi, hogy az olvasónak már nem marad semmi.”³⁶ S. Varga Pál viszont Tompa „képekben szegény modorában”³⁷ látja a problémát. Rónay György szerint Tompa „mintegy szavalva írja versét” [...] „hallgatójától sem kíván különösebb értelmi éberséget”.³⁹

Pedig vannak Tompának tömör, lélegzetelállító képei is. A „*palota*” helyén (1863) váratlan fordulata: „a föld, ez álló örvény, elnyeli.” A *Ki a szabadba* egy helyütt egy igei állítmányba sűríti a metaforát: „A zuhogó ár szagattásait / Gyorsan hegeszti gyenge pázsit.” Egy sorral odébb a puszta megfigyelés válik metaforaértékűvé: „Ha vén az ág, a törzs kihajt.” Az *Estve* (1862) az elfelejtettség vágyát nem szokványos tenger-hajó képben fogalmazza meg: a múlt „Inkább légyen végkép eltörölve, / Mint hajó-nyom a sík tengeren!” Becses az olyan pontos megfigyelésen alapuló sugallatos kép is, mint a *Kedves vendégben*:

A mécs-láng csendesén hajlongva ég,
 Életét önszelével hoszítja még.

A levegő mint repülő tárgyat hordozó közeg visszatérő képanyaga. Az *ifjú költő* harmadik versszakában a játszi könnyedség ilyen légies rajzában fordul elő:

Magasra szállsz s virágsziromhoz
Hasonlóan lendülsz alá;
A lég magán súlyul nem érez,
Nincs szó, nincs kép röpted neszéhez...
Azt szellem-fül se' hallaná!

Hasonlóképpen a *Levél öreg barátomhoz* (a „Repülnél lelkem, fenn repülnél / A táj szellőivel” más érzetű változataként):

Magam gyönyör közt általengedem
Lelkednek, a melly fenten szállva jár,
Mikép, nem is lendítve szárnyait,
Magát a légre bízza a madár.

Kísérteties jelenésre (*Haldokló mellett*): „Széllebbenését gondoltam érezni” – ahol az érzés tárgyas bizonyosságát a „gondoltam” feltevése oldja hátborzongatóan légiessé.

Az *Isten akaratja* (1862) tizenkettes jambusaival szinte Tóth Árpád hangján szólal meg:

Ha feljajdul a húr, midőn ketté szakad,
S az őszi lomb is ád hulltában gyenge neszt:
Embernek ami fáj, fájlalni nem szabad?

Az *Ujévi üdvözet* (1863) komor visszapillantása közvetlenül idézi föl, talán nem is szándéktalanul, Vörösmarty költeménye, az *Előszó* képeit és hanghordozását:

Midőn feléd nyujtom ma jobbomat:
Eszembe jutnak a setét napok,
A dermedés halálos napjai. –
Minő a nyáj, ha vesztí pásztorát
És szerte a kietlenen bolyong:
Ollyak valánk! Egy hang se hallaték:
Rezgésbe hozni a holt levegőt,
És lüktetésbe a megállt eret.

Nem volt erő, melly köt, von, egybegyűjt,
 Nem egy emelt újj, melly irányt jelöl. –
 Csudálatos, zord, képtelen napok!
 – Te, egy valál az elszántak közül
 Kik legelőbb láttatni mertek, a
 Muzsák oltárinál s szent berkein,
 A hol megszűnt az égő áldozat,
 S rom, félelem, halál uralkodék...

A különálló képek versbedolgozása csak egyik tényezője Tompa kései lírája különlegességének. A másik: a dikció konstatáló jellege. A közlésnek nem arra a közvetlenséget, sőt esetleg közvetlenkedést kifejező hangnemére gondolok, amelynek korai verseiben is jó példái találhatók (*Szemere Miklóshoz* 1846; *Az én lakásom* 1850), hanem a puritán tényközlésre – pontosabban a tényközlés sikerült mimézisére. Ilyen a *Haldokló mellett*. A pátosz a jelenezésbe vonul vissza, s ott jogos:

Beteghez hívtak. Késő éj vala,
 Csillagtalán, mélységes néma éj;
 Félelmesebb így, mozdulatlanul
 Mint a midőn ég és föld háborog.
 A szivre nagy, zordon teher nyomult:
 A *semminek* kietlen érzete.

A drámai párbeszéd narrátora az egyszerű leírás közben ilyen szertelen-egzotikus képekhez is folyamodhat: „Nehéz harcz volt, mit látszék küzdeni, / Vergődve mint a rémült skorpió, / Mely vég halálos csípést tőn magán.”

Ami a dikciót illeti, maga a „hitvita” kevésbé szorosan szervezett, de a haldoklás leírása és a zavartságában magán uralkodni alig tudó pap reagálása szuggesztív erejű. Az ilyen felkiáltások is: „E száraz sírás iszonyú vala!” S az eseményt lezáró csendben, amely a költeményt a kezdés félelmetes csendjével köti össze, a változás szél-lebbenés képében jelentkezik, mely egyszersmind a túlviláginak sejthető jelenés bevezetése is: „S némán ülven az éji csendben ott: / Szél-lebbenést gondoltam érzeni.” A költemény mesteri befejezése a töredékgondolatok szétszórása s a pont nélkül hagyott utolsó sor jelzése, hogy nincs, nem lehet vége a töprenkedésnek:

Elmémre sok, nagy gondolat tolult:
Élet s halál... lélek s test... öntudat
Meg nem haló, fulánkos férgei...
Örök biró... ítélet s fizetés

Van azonban olyan költeménye is (*Téli reggelen*), ahol a konstatáló hangvé-
tellel szinte észrevétlenül egy nagyvonalú *conchetto* építésébe fog:

Elmult az éjszaka, – s nem mult el a setét;
A földre szegzi még zordon tekintetét
E lomha rém, a mint hátrálva távozik;
A nappal olly rövid! nincs ékes hajlana,
S elébb, mintsem szelíd alkonyba hajlana:
Megint csillagtalan, vak éjjé változik.

A *conchetto* a setétség és a köd képzetére épülő teológiai vitakérdés:

De, – nem járnak *fent* e sötétlő fellegek. – [conchetto]
A sűrű köd csak az ember körül lebeg,
Mig téged, menny Ura! világosság ölel...
A mindenségnek a léttel ezt adád...!
– Mért köti bé a föld homálylyal önmagát
Mint bogár, a melly vesztéhez áll közel?!

Milly némaság s halál! Oh, alkotó Erő!
Ki, hogy *dicsőítsen* hozál mindent elő:
Mikép mivelje *azt* a néma s a ki holt? [eddig]

A zaklató kétely által előhívott segélykiáltás ugyanilyen erőteljes fogalma-
zásban hangzik fel:

Tekints ránk s ójj, nehogy télnek s éjnek frigye:
Szívünk hideg, sötét levertségig vigye!
S legyünk kétség miatt: széltől hanyott pely;,
Te másaid vagyunk, – de mégis földi por,
Sok álnok ellenség megejt, földhöz tipor...
Küzdj mellettünk tehát, s perlőinkkel perelj!

A további két versszakkal a költemény kétségkívül „esik”, mégis ez a hang, ez az erő minden figyelmet megérdemel. S akkor az esendőbb környezet sem hiábavaló, amelyben feltűnik.

Tompa „fekete mód”-ja

Áldor Imrének 1867. június 30-án kelt levelében Tompa tizenkét olyan versét ajánlja, melyeknek antológiában megjelentetése miatt nem kell majd szégyenkeznie. A felsorolás kétségkívül a költő közéleti líráját (allegóriáit) részesíti előnyben, hiszen, mint írja, „Az újabb kritika úgy mutatott be engem, mint ki a forradalom utáni szomorú kor romjain, omladékain szerettem mulatni s azokról egyet-mást diskurálni.”³⁹ Az így ajánlott versek:

1. A gólyához	1850
2. Új Simeon	1862
3. Sebzett farkas	1862
4. A madár fiaihoz	1852
5. Forr a világ	1861
6. Madarak módjára	1865
7. A gályarab fohásza	1865
8. A folyam	1864
9. A titkos beteg	1864
10. Bérc és lapály	1862
11. A vándornak	1863
12. Terebélyes nagy fa	1862

Feltűnő, hogy egy (*A gólyához*) kivételével, valamennyi 1861 utáni. A hazafias és nevelő célzat miatt nem kell feltűnőnek tartanunk, hogy nincs említve a *Megtérő* (1857), *Éjjel* (1857), *Bár még* (1859), *Isten akaratja* (1862), *Estve* (1862), *A kísértő* (1862), *Ikarus* (1863), *Szeretlek!* (1863), *Kedves vendég* (18??) és a *Téli reggelen* (18??).

Csűrös Miklós kiváló *Ikarus*-elemzésével teljes egészében egyetértek. Észreveszi és beleszővi fejtegetésébe a „nem feledhetőség”⁴⁰ mozzanatát. Én ezt a versgondolat velejének tartom.

Ha Komlós Aladár Tompa képkizsákmányoló módszeréről szól, itt igazán tetten érhetjük ezt a módszert. Az *Ikarus* utolsó öt versszaka (a 7. versszaktól kezdve) a tengerbe zuhanás képét „zsákmányolja ki” meghökkentő alapos-sággal, s közben közli a kiterjesztett kép, a *conchetto* alapját:

...Vergődöm, – vivok szél, s dagálylyal,
De rajtam új kéj futkos által:
Milly fennség! milly esés...!
Hogy ezt felejtéssel takarja:
Tenger mélysége, ég haragja,
S vesztet: – mind mind kevés!

[*conchetto alapja:
az istenülés tragikus
sikerének titkolása
 kozmikus ellenerők
által*]

A következő három versszak – a *conchetto* részeként – már nemcsak a habokkal, hanem az elfelejtés ellen is folyó kozmikus küzdelmet festi, amely végül is győzedelmes.

S lész a hab is, melly rám özönlék
Hogy elrejtsem: – felőlem emlék!
Vész, víz ha szendereg,
Vagy foly köztük szilaj csatázás,
Örökre zeng itt a kiáltás:
Halandók, merjete!

[*conchetto: a tenger
nyugalma, vihara
egyaránt a tett emlékét
hirdeti*]

A „habban-rejtetés, megmaradás, terjedés”-kép feszített metaforája versszervező *conchetto*. Az egész versre kiterjedt a hatálya, hiszen Ikarus az első versszaktól kezdve vergődik „a tenger dagályán”:

Fent, fent valék... alázuhantam!
Elmulhatok: megvan jutalmam:
Jelezve siker...
Szép: a kinek jut a dicső vég.
De azzal is köz a dicsőség:
Ki gondol, kezd, – ki mer.

Lehet azt mondani, ez is „csak” allegória. Valóban, alig egy lépésre van az allegóriától az ilyen versszervező *conchetto*. De figyeljük meg: nem maga a mítosz, nem a TÖRTÉNET a versszervező erő, hanem az a KÉP-GONDOLATREND-SZER, melyben az intellektuális képzetnek (hogy van hatalom, amely a hőstettet nem tudja meg nem történtté tenni, de hiheti, hogy mindörökre el tudja rejteni a világ elől, s hogy a világ berendezkedése olyan, hogy a megtörtént nemcsak ontikusan, de még így, noetikusan sem tehető meg nem történtté), s a képi egység komplex lehetőségeinek (az istenülés átérzése, a győzelem mámore, a tenger és part kapcsolata révén a hír terjedése, intellektuális kifejezése: „A gondolat, meg van születve”, a vízpermetet égis

csapó kőszirtté válás mint memento stb.) állandó kölcsönhatásában bontakozik ki maga a SZÖVEG.

A „tömörség” sajátos: megengedi az olyan antitéziseket, amilyenekre az első versszakban is találunk példát: a tenger dagályán (fent) vergődő Ikarus bátran néz sírjába (le), hiszen a fent és a lent nagyobb végleteivel volt dolga még az imént is:

A mélységtől sem fél: ki mint én
Föl, a napig repüle szintén,
És nem szédül feje.

S megengedi az ilyen tartalmas felsorolásokat: „Ki gondol, kezd, – ki mer.” Ez már egy aforizmaszerű tétel lezárása, költeményconchetto fő tétele: erre vág vissza „A gondolat, meg van születve” s a „Halandók, merjetek!”

A költemény, érdekes módon, nem Arany allegorikus perszifikációival (például *A dalnok búja*, *Ráchel* stb.) rokon, hanem a személyes átéltség és átélhetőség ellenére az olyan objektivizált „persona”-műfajtípussal, melynek feltaláló mestere Browning volt, s a modernség jegyében huszadik századi újjáteremtője és propagandistája: Pound.

De ha nem keresünk ilyen távlatú párhuzamokat, akkor is fel kell figyel-nünk a pontosan kimunkált (tisztán zenei ihletésű) részletekre. Tompa ked-venc rímfajtaját, a több szótagú, de esetenként nem azonos szótagszámmal egybecsengő rímet rímszóeleji mássalhangzóegyeztetés erősíti, azonosítja: „*ma-gadnak*” – „*megtagadtak*”, s ha két soron belül még tartalmilag, hangzásilag két ilyen szó is összevág, mint „*teremts*” és „*természet*”, a negyedik versszak második sorában a rím szinte a második szótagnál kezdődik:

Repülni...! hah...! *teremts magadnak*
Mit *természet*, sors *megtagadtak*!

Az elíziós szerkesztés – s rá a hiányzó szó („szárnyat”) megjelenése a retorika elcsépeltebb fogásának tetszhetik. A retorikus kidolgozottság, mindenekelőtt a maga állandó ellentételezéseivel, önálló tényezővé emelkedik. A kifejtés állandóan ezzel az oda-vissza lüktető mozgással halad előre, alig tud szabadulni az egyiktől, már következik a másik, a hullámrengést, -taszigálást sugallván netán:

<div style="text-align: center;">+ -</div> De, – illetve mi illethetetlen:	[előírimes ellentét]
<div style="text-align: center;">+ -</div> A büszke nap, bosszús-ijedten	[előírimes ellentét és következmény az 1. sorból]
<div style="text-align: center;">1 2 3</div> Kél, üldöz és nyilaz...	[enumeráció fokozással]

Ellentétes kötőszó magában áll, ellentétes közbevetés – három szó, de két mondat! – követi azonos tövű, jelentésű, azonos hangzású, csak fosztóképzővel ellentétesé tette igékkel, s csak ekkor derül ki – íme: későn, hogy az alany, a mitológiai Nap mítoszból ismert tetteit jelzői és határozói összengetésével („büszke”–„bosszús”) fékezve, kiemelve, kellő lélektani, mitológiai indokolással (büszke, bosszús, ijedt), megfelelő cselekvési sorrendben, s a mitológiai jelenléthez illő dikcióval felidézve végzi: „Kél, üldöz és nyilaz...”

De az *Ikarus* nemcsak költőileg megelevenített személy, a műfaj nemcsak *persona*, teljes jellemdráma, hanem *maszk* is egyben. Ez a drámai monológ a költőből fakad, s talán akik csak hazafias allegóriákat várnak Tompától, különösnek találják, hogy Tompa a maga TETTére is gondolhatott. Az ellenfél hatalma, a vita személyessége és szenvedélyessége, a léten túli létért folyó küzdelem felidézheti egy másik nagy tusakodás, a *Harc a Nagyúrral* kozmikus-szimbolikus arányait.

Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy a „máris elfeledtetés”, az „azonnali észrevétlenség” motívuma jelen van az idősebbik Brueghel *Ikarus*-képén (a brüsszeli Szépművészeti Múzeumban látható). W. H. Auden költeménye, a *Musée des Beaux Arts* is ezt a motívumot értelmezi.⁴¹

Ha azt látjuk, hogy a remény-émlékezet toposzpárja áthatja az egész reformkor és Arany költészetét, látnunk kell azt is, hogy Tompát kifejezetten gyötri az *elfeledés*, vagy egyszerűen *a tudomásul nem vétel* kilátása. A *fogoly* (1855) végén ez a fenyegetés áll: „Oh, várjatok csak! akkor felkél, / S tudtúl lesz Isten- s embereknél...” Az *Estve* pedig a *felejtés* vágyát fejezi ki saját létére vonatkoztatva. Ez azonban paradoxon, s odáig megy, hogy indoklásával (földi életének bús képét a mennyből viszontlátni még ott is kárhozat) átokként fordítja vissza az égi törvényre.

Az *Ikarus* Tompa régtől kiválónak ismert teljesítményei közé tartozik. Hadd állítok páruul hozzá olyat, melynek talán nehezebb elismerni némely erőit. A *Kedves vendég* ugyancsak különös vers. Tömören, egymásra hal-

mozott antitézisekkel kezdődik. A nyitány olyan képegység (a halálban minden kötél-kötélék elszakadása), melyben az almanachlírás, biedermeieres „rózsából fonott” jelző nem az „eredeti” szövegkörnyezetek stílushangulatát hozza magával, hanem ahhoz részletesen nem értelmezett másik kötél-képhez idomul, mely egyaránt lehet a fogság, netán szerzetesség (nem teljes szívvel vállalt papi hivatás) vagy az (ön)kivégzés eszköze. Külön figyelemre méltó, hogy a rímkényszerből újszerűvé, a „boldogtalan” megszokottságánál egy fokkal elevenebbé, mintegy dezautomatizálttá válik a „nem-boldog” itteni, főnévi használatában. Ugyanakkor az ilyen alig-átalakításban s annak kényes (rímkényszerű) helyzetében benne rejlik a dikció sajátos, Tompa ilyen típusú bölcselő költeményeit visszatérően jellemző nehézkessége: mintha avíttas szó- és ragválasztásai, tömörítései, frazeálásának a rendestől eltérő feszültségei (közbevetések, elíziók, felkiáltások, sőt szokatlan központosítás – kiemelő kettőspontok, hármas-négyes pontozás, felkiáltó- és gondolatjelek) rendszeresen a rímelés vagy a ritmus által kikényszerített „megoldások” volnának. Csakhogy ez a kényszeresség annyira e stílus sajátja, hogy számolnunk kell vele mint pozitívummal is: a nyelvzenének, a dikció meloszának olyan értésével, amilyenre Northrop Frye kakofónikus példákat idéz, állítva, hogy az így támadt feszültség az igazi poétikai melosz, s nem a Tennyson-féle lágy zengzetek.⁴²

A „kedves vendég” a halál, s a helyzet groteszksége, hogy eljövetele a hit nem ilyen alkalmakra fenntartott szavaival („Légy áldott”) üdvözlendő. – Nem kell persze a helyzet groteszkségét súlyosbítanunk annak az életrajzi ténynek a kiaknázásával, hogy a szerző lelkész. Igaz, a szituálásban van olyan lehetőség, hogy implicit szerzőként-narrátorként a haldoklókat hivatásszerűen fölkereső lelkészre (is) gondoljunk. Mindenképpen ritka státuszú a halált ily módon, a mások nevében üdvözlő költeményszituáció. Az öngyilkos pályatárs védelmében kelt versek (Petőfi, Arany) mintha nem is lennének idesorolhatók.

Férj és nő fekszik a ravatalon...
Fájó jelt hagyott a holt ajakon
A szó, mellyel utószor rebegett...
Ifjak voltak még! – a te remeked
Ez a látvány oh mentő hatalom!

Remeklés a maga nemében e második versszak: titok marad, s talán poétikailag nem is „jogosan”, az „utószor rebegett” szó, s az is, milyen „fájó jelt hagyott”, de a látvány „pozitív” minősítése, dicsőítése – mind a Halálfunkció

egyértelmű elismerésével, magasztalásával, mind a magas és magvas megszólításba *szinte akaratlanul* elrejtett-beleértett kétértelműséggel – elképesztő retorikai-poétikai teljesítmény. Ezek a szavak: „a te remeked... hatalom” súlyos képet idéznek fel anélkül, hogy képszerű volna az állításuk. A „mentő hatalom” többet sugall a szokvány jelentésnél: kozmikus méretű erőt, mely megőrzi az örök nemlétben. A gúny, az irónia határán („remeked”), de mégis (vagy „inkább”) *halálos* komolyan. S ez a „szinte akaratlanul” – ami jelenthet egészen akaratlant, sőt a költő szándéka ellenére való elszólást – ugyanabba a kategóriába helyezi a poétikai értékke-ellenértékké váló retorikát, mint az imént röviden elemzett dikcióbeli kényszer-melosz problémája.

A dikció nem mindig egyaránt feszes, s bizonyos képei („hit tördelé a bú nyilán az élt”, „a csapkodó hullám fejére nő”) sem kifogástalanok, de mégis az mondható, hogy a „történet” előadása (nagy, tiltott szerelem, „a szent frigyet oltárhoz vivék”) noha közhelyes, az 5. versszaktól emelkedik, s elvontságában némiképp Browning történetmondására is emlékeztet:

Mi éri az uj lombot, melly a fán
Csalárd verőfényben ki-hajt korán?
Jőnek a hideg, deres éjjelek...
A két sziv, a lomb sorát érte meg
Az élet metsző, hideg nyomorán!

Még küzdve, rogyva sok baj s gond alatt:
Fentartá egy-egy nyájas gondolat;
Ez, bátoritgatá amazt ha félt,
Hit tördelé a bú nyilán az élt, –
De végre, az erő s hit kiapadt.

Szegény kis nőcske...! Milly sziv-rengető
Arczán az a gyermek-mosoly s redő!
Milly kin: a hívet s küzdőt látni, hogy
Nyomort, gyászt nyervén díjúl, lelke fogy
S a csapkodó hullám fejére nő!

Mit kérne még a sziv? itt a *határ*:
Hol a *reménység vétek* volna már,
Hol a *világtól elfordúl* a szem.
S nem lenne jó, *kért* boldogsága sem,
S a fáradt lélek tisztább üdvre vár...

Éj van, – a szobát mély csend lepte meg,
Nincs ki ápol, vigasztal, kesereg...
A mécs-láng csendesen hajlongva ég,
Éltét önszelével hosszítja még,
Éj, kín és magány... szegény betegek!

De jó a kedves vendég: a halál,
Békét hoz s a harcz nyugalomra vál,
Légy áldva, hogy küzdelmök vége lő!
Hová is futnánk az élet elől:
Hová, ha abban te nem állnál!?

Megszűnik bú s kín melly földig vere,
Mi volt lelken, testen átok s tereh;
S csak a mulandó vész el kezeden,
De megmarad a hűség s szerelem,
– Sőt általad lész örök élete!

A kiemelt ellentétes szerkezetek a töprengés hiteles hangvételét erősítik. A zárlat tételszerű „vigasza”, formális-retorikus felkiáltása sem csökkenti számottevően ezt a hitelességet, hiszen nem tagadja az előző versszakok poétikailag meggyőzőbb állításait.

Az *Estve* a maga egészében nagy költemény, Babits *Esti kérdésének* előhangja, s ellentéte is; más felfogás, más költői és emberi természet nyilatkozik bennük. A halálvágyat csendes érveléssel kifejező, indokoló Tompa-versekben nem érződik semmi önsajnálát. Az objektív tárgyalásmód Daykáié (*Az év első napjára* – 1792) és Csokonaié (*Még egyszer Lillához*) vagy – Aranyé.

A *Bár még...* a legtöbb Tompával foglalkozó írásban Arany megjegyzésével tevődik helyére. Arról nem esik szó, milyen nagy ez a vers. Hogy *conceitója* – „A nyárnak vége van, – s tél még nincs jelen” – mindvégig milyen következetes érvrendszert alapoz meg. Hogy a konstatáló mondatok („Halálos zsibbadás ül a természetben”) egyben ellentétes szerkezetek („Nem látni a napnak keltét, enyészetét, / Nappal féléjtszaka; éjjel pokolsetét!”, „Vagy annak sugara vagy ennek vihara!”). Hogy a bonyolult, meghökkentő összetett képszerkezetek egyszersmind tartalmasak is, a gondolatot vezetik tovább:

Hátam megől a már régen leélt gonosz
Ismét szemközt kerül, és ismét kint okoz,
Előttem a jövő *gyanús* ködben lebeg,
Tán meg sem érem, – és már benne szenvedek!

S hogy ez a képtelen kép: „a köd... a köd... ez a lebegő szikla: nyom” – képtelenségével nyomaszt, görnyeszt, ahogy állítja is (melyikről?): „Sulyát kell lelkemen görnyedve hordanom!”

Ez az „ismét szemközt kerül” az emberi mozgás, közeledés, távolodás képzeiben megfogalmazódó képi gondolkodásnak ugyanolyan tünete, mint a *Téli reggelenben* a „lomha rém, a mint hátrálva távozik”. A „már–még” mozgásában időzíti magát a napszakváltozást, tudniillik úgy, hogy kifeszíti a két pólus közé, majd ugyanazt közli, mint a *Bár még...* (itt is a „még”!⁴³) a nappal és az éjszaka összemosódásáról: „A nappal olly rövid! nincs ékes hajnala, / S elébb, mintsem szelíd alkonyba hajlana: / Megint csillagtalan, vak éjjé változik.”

A *kísértő* egységes és egyenletes, a maga módján programszerűen szellemes drámai kettőse is figyelemre méltó. Észre kell vennünk azonban azt is, amikor szó sincs egyenletes teljesítményről, sőt kifejezetten gyenge, ósdi versezet készíti elő a poétikai felmagasztosodás pillanatát. Látszólag csak pietista szólam, ami következik, de a chiatikus szerkezetek valóságos jelenést készítenek elő az utolsó, antipietista ellentételezéssel:

Ki veszt sokat, mindent mi drága itt:
Hitét ha őrzi: őrzi őt a hit;
Az átok elhal, tart az ima még.
Mig a föld ködös – fenn derült az ég;
Siralmak völgyén, vad kietlenen:
Hol ember nincs már: Isten megjelent.

Nem pietista, hiszen nem emberi szívekbe, hanem az embertelenségbe helyezi a *numen adest* képzetét.

*

Ha Arany „fekete módjának” és Tompa kései lírájának tónusa között különbséget észlelünk, az olyan, mint amilyenről Auerbach a *Mimézis* elején Homérosz és az Ószövétség stílusát összevetve beszél. Arany érzeki, plasztikus; Tompa szentenciózus. Nem ábrázol, hanem kinyilvánít. Szinte a vers absztrakt formájaként alkalmazza a teljességet felosztó vagy épp összerakó, konstruáló felsorolást, a fokozó és az összegezõ enumerációt. Képei emblémák módjára elvontságba hajlanak, gyakran gondolati ívet, sőt mozgást tartalmazó összetett szerkezetek. Rímei keresetten pontosak, ezért áttetszőek, még ha gyakran bravúrosak is. A vers egésze, ha nem egyszerű (értsd:

szimpla) allegória, parabolisztikus, sőt (Browningra emlékeztető módon is) *persona*-szerű képletet alkot.

Láttuk, hogy ez a poétikai alkatiság elvezet a dialógushelyzetű magánbeszéd modern meditatív formájához is. A „kenetelenség” Sőtér szerint is eltűnt költészetének hangvételéből, de a hatvanas években írott ódaszerű, illetve meditatív költeményeire talán nem áll az, hogy mint Sőtér véli, „a régi költészet, a régi nyelvezet ihletése is csak elvétele mutatható ki bennük”.⁴⁴ (Ami persze érvényes lehetett a Világos utáni nemzeti ihletésű allegóriákra.) Nemcsak régies szavak, képzések, ragozások – részben a vállalt rímkényszerrel igazolódó – használata, hanem maga a szinte folyamatosan antitetikus sorépítkezés is „a régi nyelvezet” retorikus gesztusait ismétli; azt, melynek Kölcsey *Hymnusa* is példája: „Bércre hág és völgybe száll, / Bú s kétség mellette, / Vérözön lábainál, / Lángtenger fölette.” A megjelenő kép emblematikussága – már-már címerábraként – szintén jellegzetessége ennek a dikciónak. Tompa versében ezek az elemek, az ilyen antitetikus egységek, disztributív felsorolások, mintha alig faragott bazaltdarabonként alkotnának küklópszfalazatot. S persze innen a tölteléksorok, fordulatok, versszakok, versrészletek; s talán egész költemények töltelékjellege is. A kompozíció ezért nem látszik erősségének; a spontán nyilatkozás sorrendisége uralkodik, s ez nem tud mindig kellően teherbíró vázat alkotni. Van azonban nagy verseiben egy olyan *mélyiségbeli* kompozíció, amely a versegészre kiterjesztett *conchetto* és egységes hangnem révén képes a gyengébb közbülső anyagokból is egészet formálni.

Nem szokták eléggé méltatni Tompa tematikai szingularitását, egyedi voltát. Emlegetik a pietista feloldást, de nem vetnek számot azzal, hogy Tompa extravagáns tematikával dolgozik. Ha dilettánsnak mutatkozik, a feltaláló, az erején felül vállalkozó kényszerű és kiküszöbölhetetlen dilettantizmusa nyilvánul meg, de nem akárhol: a nagy költészet szférájában. S ebben jelen van a poétikai szubjektum szingularitása is. Rousseau vallomásos őszintesége itt egy gyarló, gyarlóságában tökéletes ember lírában példátlan önkifordításaként jelenik meg, ez talál magának hangot, sőt hangnemet. Mintha a költői személyiség úgy volna jelen, ahogyan sehol máshol: a testszagtól, költészetének szegényszagától elválaszthatatlanul. Elválaszthatatlanul iszonyú önmagára utaltsága, lírában nem közvetíthető darabossága fennköltségétől.

- 1 SZERB Antal, *Magyar Irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1972, 5. kiad., 352.
- 2 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Bp., Akadémiai, 1959, 80.
- 3 Tompa Mihály *Válogatott Művei*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 5–69.
- 4 NEMESKÜRTY István, *A magyar irodalom története 1000–1945*, Bp., Akadémiai, 1993, II, 554.
- 5 Uo., II, 555.
- 6 Uo., II, 556.
- 7 SÓTÉR István, *Nemzet és haladás*, Bp., Akadémiai, 1963, 232–233.
- 8 Uo., 235–236.
- 9 Uo., 238.
- 10 Uo., 239–240.
- 11 Vö.: i. m., 224.
- 12 VÁCZI János, *Tompa Mihály életrajza*, Bp., MTA kiadása, 1913, 236.
- 13 Uo., 238.
- 14 Uo., 239.
- 15 Uo., 240.
- 16 Uo., 241.
- 17 Uo.
- 18 Tompa Mihály *Versei*, Vegyes tartalommal, Pesten. Kiadja Heckenast Gusztáv. MDCCCLXIII. 185–186.
- 19 Vö. Erdélyi János kifogásaival *Az Alföld népéhez* című Arany-költemény némely képével kapcsolatban, s Németh László véleményével e katarézisek mélyebb utalásrendszeréről (*Erdélyi János Válogatott művei*, 503. NÉMETH László, *A minőség forradalma*, Bp., Püski, 1992, I, 407).
- 20 CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek. Berzsenyi-tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 284. – L. még: KOROMPAY János, *Berzsenyi Dániel: Levéltöredék barátémhoz. = Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*, Bp., 1975, 162–176.
- 21 „Reviczky Arany követője akart lenni, mégis annak a Tompának lett legközvetlenebb folytatója, aki a Bajza-kor tradíciójából a biedermeier emocionalizmust erősítette tovább.” S. VARGA Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai, 1994, 188.
- 22 Szabó Lőrinc *Vers és valóság – Összegyűjtött versek és versmagyarázatok*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, Bp., Magvető, 1990, I, 375.
- 23 Uo., I, 373.
- 24 CSETRI Lajos, i. m., 284.
- 25 Vö.: SZILI József, *Lírikus rejtezkedés – Az Arany-líra másholléte*, Literatura, 1994, 44–72. L. különösen „A mondhatatlan szerelem” című részt (52–58).
- 26 „A vers modern és méla lejtése ellentmond a gondolat bölcs klasszicizmusának” – írja róla Babits. (*Az európai irodalom története*, Bp., Európa–Szépirodalmi, 1957, 160.)
- 27 SCHÖPFLIN Aladár, *Tompa Mihály*, Nyugat, 1917. (X.) okt. 1., (II. k.) 498.
- 28 I. h., 496.
- 29 Már Szapphó versében: „tethnakén d oligó pideuész phainomai alla” (zavartságomban, érzem, kis híján meghalok). L. még: PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, 1930.
- 30 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc: Semmiért egészen = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Bp., Móra, 1994, 440. – Megjegyzem: a Tompa-vers érvelő hangneme tempójával, dinamikájával közelebb áll a James Lee asszonya vagy a Klára-versek hangneméhez. – L. még KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbélke*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 44–45.
- 31 „Isten bizony, mondom, hogy közben csodálkoztam magamon, hogy hogy tudom folytatni és emelni ezt a nagyon magasról indult témát.” *Szabó Lőrinc Vers és valóság...*, 375. A költő szavai a téma magasról indulásáról és további emeléséről pontosan arra a témakidolgozó verszenére vonatkoznak, amelyet itt egy pillanatra feltételelesen elváltasztunk az érvelés hevének, tempójának hozzá képest formális zenéjétől.

- 32 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc: Semmiért egészen*, i. h., 444.
- 33 „Lehet, hogy helyenként erőltetettnek tűnnek képei, s az eszme közvetlenebb kifejtését igényelné a mai olvasó...” KOVÁTS Dániel, *Tompa költői útjának kiteljesedése* = MIKLÓS Róbert-KOVÁTS Dániel, *Tompa Mihály költői útja*, Miskolc, 1991, 78.
- 34 Az idézetek: i. m., 81–82.
- 35 REVICZKY Gyula, *A szimbolizmusról*, Koszorú, 1884, 443.
- 36 KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Bp., Akadémiai, 1959, 79.
- 37 S. VARGA Pál, *A gondviselés hittől a vitalizmusig*, 124.
- 38 RÓNAY György, *Petőfi és Ady között*, Bp., Magvető, 1981, 120.
- 39 *Tompa Mihály Válogatott Művei*, 648.
- 40 Vö.: CSÚRÓS Miklós *Ikarus-elemzése* = 99 *híres magyar vers és értelmezése*, Bp., Móra, 1994, 181.
- 41 Jékely Zoltán fordításában:
 A szenvedés felől sosem tévedtek ők,
 a Régi Mesterek: milyen remekül
 ismerték emberi rangját; hogy zajlik le, amíg
 más épp táplálkozik, vagy ablakot nyit, vagy éppen unottan jár egyedül,
 hogy, míg a vének szenvedélyes áhitattal várják
 a Csodás Születést, örökké lenni kell oly
 gyermeköknök, akiknek semmi szükségük erre,
 korcsolyáztván az erdőszéli tavon:
 sosem feledik ők,
 hogy még a szörnyű mártírság is valahol a sarokban,
 holmi kietlen zugban kell leperegjen,
 hová a kutyák kullognak kutyalétükkel, hol a hóhér lova
 egy fához dörzsöli ártatlan farát.
 Például Brueghel *Ikarus*-ában: hogy fordul el minden,
 rá sem hederítve, a pusztulástól; hallhatta pedig
 a loccsanást az a pór, s a szörnyű kiáltást,
 ám a kudarc neki mit se jelentett; a Nap éppúgy
 izzott, amiként a fehér, zöld vízben tűnő lábszárra is
 egyben; s a finom-mívű, drága hajónak is, ámbár
 látnia kellett holmi furát, egy ifjat lezuhanni az égből:
 dolga akadt valahol, s békén tovább suhant.
- 42 FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966. (Első kiad. 1957.) „The Rhythm of Association: Lyric” 270–293.
- 43 Vö. NÉMETH G. Béla, *Még, már most. József Attila egy kései verstípusáról* = Uő, *Mű és személyiség*, Bp., Magvető, 1971, 671–699.
- 44 SÓTÉR István, i. m., 223.

Orbán Ottó költészete 1990 után

E dolgozat már saját címadásához fordulva fellelheti legnehezebb kérdéseit, hiszen a költői életmű belső periodicitása, a változatosság elrendezhetősége a kronológia segítségével, illetve mindezekhez kapcsolódóan egyáltalán a címben megjelölt határ relevanciája olyan kérdései ennek a vizsgálatnak, melyek megfontolását az óvatosság üdvös erényén túl az Orbán-költészet bizonyos fogásai, szemléleti elemei is indokolják. Az 1990 óta megjelent verseskötetek: *A kozmikus gavallér*, 1990 (a továbbiakban KG); *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*, 1992 (EÉ); *A kelfőljancsi jegyese*, 1992 (KJ); *Útkereszteződés Minneapolisban*, 1993 (ÚM); *A költészet hatalma*, 1994 (KH); illetve az esszé-kötet: *Cédula a romokon* 1994 (CR) különös távlatot nyújtanak az alakulástörténet leírását céljával kitűző olvasónak. A bizonyos tekintetben összegző szándékú legutóbbi versgyűjtemény többségében újraközölt költeményeket tartalmaz, s ha a számtani érdekű kijelentésekhez nem érzünk is vonzalmat, érdemes itt megvizsgálnunk, mely korábbi kötetek mely versei adják e gyűjtemény javát. A könyvben szereplő verseknek valamivel több mint a fele 1990 utáni kötetekből való, a legtöbb *A kelfőljancsi jegyese* címűből (e remek, karcsú kötet verseinek csaknem fele, mintegy két tucat újraközöltetik), s majdnem ugyanennyi az *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*-ből. Az 1990 előtti kötetek közül legtöbb vers a *Szép nyári nap, a párkák szótlanul figyelnek* képviseli, valamivel kevesebb, mint a fentebb említettek.

Nyilvánvalóan csöppet sem újszerű értelmezői ötlet kompozíciós gesztust látni a korábbi versek újraközlésében, s gyűjteményes kötete utószavában maga Orbán is jelezte már érdeklődését versei kontextusváltozásai iránt, véleménye szerint az a tény, hogy egy vers több kötet közegehez is kötődik, még egyik kötetet sem fokozza le alkalmi válogatássá, a széles versanyag saját implikációi szerint többféle „történet” kiválogatását teszi lehetővé, s ha megállapítjuk, hogy e lehetséges történetek egyikét jelenti a *Mesterség* című kötet, figyelmünket leginkább e történet szervező elveire érdemes koncentrálnunk.

A gyűjtemény a „világköltészettel folytatott viszony titkos naplójaként” olyan verseket tartalmaz, melyek esetében a kontextus fentebb bemutatott többretegűségének analógiájára több eredetűségről beszélhetünk, e később

részletesen jellemzendő „fattyú” versek (Orbán fogalmaz így) a költészet-történet kronológiájára vetítve rendeződnek el, az utószót és a névmutatót követően egy időrendi táblázat tájékoztatja az olvasót a vonatkozó költők, írók, továbbá a felbukkanó jelentékenyebb személyiségek életének adatairól, sőt többségük esetében frappáns jellemzést is kapunk, e kiegészítésekkel az egész vállalkozás rokonszenvesen emlékeztet Szerb Antal (majd Kardos László) *Száz vers* című gyűjteményére. Egy a világköltészetből válogató antológia konstruálása már Szerb számára is egyfelől szükségképpen az egyéni olvasási tapasztalatokhoz kötődött: a kötet éppannyira reprezentálta őt, mint a líratörténetet, másfelől a költészeti hagyomány ilyen individuális „elbeszélésére” az értékmentés feladata is hárult, egy szörnyű időszak valóságával szemben nem kiáltvánnyal, de a szerinte legnagyobb versek felmutatásával kényszerült szelíden protestálni.¹ Kardos László bevezetője szerint a Szerb által vállalt „szubjektív gyöngeségeit” óhajtaná kiküszöbölni, olyan versek összegyűjtésével, melyek „objektíve is megállják a helyüket”, s a szükség, mely a valamiképpen túl esendőnek érzett individualitást és ízlést meghaladó instanciákat kíván, határozottan a megváltozott történeti szituáció kihívásaiban gyökerezik. Az összeállító úgy látja, hogy „a világ árnyai oszlanak” (1955!), s az új helyzet szolgálata új szempontokat követel, az arisztokratikus ízlést immár a közösségi megerősítés válthatja fel, s a létező nép így segítségül hívott kontrollja lényegileg azonos egy erőteljes kontúrú történetfilozófia vázolta fejlődésképpel, melyben kitaszíttatása után újból szóhoz juthat a nyíltan szemléleti vallomás, politikai tartalom is, versek, melyekben „a szabad emberi haladás, a bátor harc gondolatai zúgtak”.²

A „történet” individualitása Orbánnál is hangsúlyos, miként Szerbnél, s ezt nemcsak az időrendi táblázat szócikkeinek nyitottsága jelzi – az elfogadott klasszikusok és jelentékeny alakok mellett szerepel itt Herzfeld Viktor zenekritikus, „Kun páter”, Ray Conniff amerikai zenekarvezető és Estée Lauder, a nagy elbeszélés sarkalatos figurái mellett a szerző számára esetlegesen fontossá lett alakok –, hanem az is, hogy az egyes életutakat jellemző összefoglalások igen karakteresen ábrázolják hőseiket. Érdekes megjegyezni itt, hogy a tudományos-ismeretterjesztő közlésmód rögzített perspektíváját már Szerb Antal is bizonyos iróniával kezelte gyűjteményében, a Goethe-jellemzés nála egyetlen szellemes tautológiából áll: „Ő volt Goethe.” Orbán nagyon gyakran él a távlatváltásnak, a bevett vélekedések beidézésének és ütköztetésének eljárásával, a felvonultatott „hősök” jelentőségét nem egy állandóan alkalmazható mérce mutatja, a jellemzések terében markánsan áll ott a szerző retorikai stratégiáival, szójátékaival („James Joyce személyében egy ír ír”), ennek jegyében része a tájékoztatónak Poe esetében az, hogy

Orbán versében a nevét a rím kedvéért Allenre „hamisította”. Ez persze nem jelenti azt, hogy a tetszőlegesség uralná a katalógust, hiszen a szereplők java része elismert klasszikusa a líratörténetnek, némely alakokat pedig tipikus voltuk tüntet ki (Fouché például „örökös rendőrminiszter”). Legelőször arra a kérdésre kellene választ találnunk, miért éppen most született meg a megítélésünk szerint igen fontos *Mesterség* kötet, s miként reflektál e költészet saját gesztusára, mellyel újjáalkotott kontextusban mond újra korábbi verseket; milyen történet ideiglenes végpontjának látja a megszólalás e legutóbbi alkalmát.

Önértés az időben: „Oszd modern vagy posztmodern?”

A *Mesterség* kötet már citált utószava szerint az antológia „egy majdnem minden tájékozódási pontjától megfosztott korszak mélységes, benső bizonytalanságát” tanúsítja, s így az Orbán-lírának alakulása egész folyamatában ezzel a helyzettel kellett szembenéznie; a határozott ismérvekkel rendelkező korszak megkerülhetetlen problematikája képezi e líra egyfajta kontinuitását. Ehhez a kontinuitáshoz azonban az 1990 utáni kötetekben az újrafelvétel, újraértés ellentétes mozgása is csatlakozik, s ennek a mozgásnak az önszemlélet új távlata nyújt kiindulópontot.

Orbán Ottó újabb kötetének erőteljesen hangsúlyozott beszédhelyzete a távlatból visszatekintő értékelés és összegyűjtés, a versek beszélője megszólalása újabb alkalmát egész történetének összegzésére, újraírására hivatott pillanatnak láttatja. A pillanat kitüntetettségének egyik rétegét az életkorok küszöbei jelentik, *A kozmikus gavallér*, az *Egyik oldaláról a másikra fordul; él és A keljföljancsi jegyese* már felütésében reflektál erre az adottságra. Az utóbbi két kötetrel kapcsolatban már *A költészet hatalma* verseinek számbavételénél utaltunk arra, hogy a gyűjteményben, s általában Orbán Ottó 1990 utáni költészetében döntő a jelentőségük. Az öregedés mint a távlat változása jelenik itt meg, fontos és nem fontos megkülönböztetése válik tán könnyebbé, míg az új perspektíva kényszerűen el is választja az öregedő belátásait az újonnan érkezők kérdéseitől. Bár a személyes élet egyes évfordulóiban megragadhatók az életút jelentős eseményei, a *Kelföljancsi* kötet címét is rejtő vers, a *Kabala* az élettörténetnek a két azonos számjegyet tartalmazó éveire pillantva rá, a hányatott sorsban a személyesség ugyanolyan kiemelkedő vagy elenyésző mértékére lel, mint saját nevében: „55 éves lettem 91-ben – / versem a kelföljancsival jár jegyben. // Amúgy meg csak O. előttem, O. utánam – / a nevemet is: O. O., a porban találtam” (KJ 8). A számszerű

összefüggéseken túl a porba térő élet uralhatatlansága köti össze az egyes pontokat, s fontos megjegyezni – ha nem kívánunk is a költői biográfiában vájkálni –, hogy a felülkerekedés lehetetlenségére a költő betegsége nyújt a versekben is ábrázolt állandó, kínzó bizonyítékot. E kötet nyitó verse, *A birodalom alkonya* az élettörténet határpontját egy szélesebb, korszakos történet mezsgyéjén helyezi el, e történet azonban nem annyira az eseménytörténetként felfogott történelemmel azonosítható (bár egyik rétegében sejtethetjük a politikai fordulat hozta új szituációt is), sokkal inkább egy mögöttes, régi és új átfordulásaiban megragadható alapvetőbb logikával. E körkörös történetsszemlélet sok Orbán-versben nyilatkozik meg, a fentebbiekben az a belátás készíti a beszélőt számvetésre, hogy a sajátjaként hordozott ethosz is gyanúba keverhető a történeti feltételekkel, hiszen azokhoz képest formálódott olyanná, amilyen: „Ötvenöt éves vagyok. / Egész életemben egy süllyedő korszakból beszéltem kifelé. / Minden cselekedetemmel tagadni akartam, és minden cselekedetem az ő tükre volt” (KJ 5). Egyfelől azt látjuk tehát, hogy az új helyzet – amennyiben új – egy alapvető történelmi logika belátása révén értelmezhető, s e logika szabályai egyfajta általános jelenben tehető generikus megállapítások alapjául szolgálhatnak, egy közös sors, egy generáció letűntében szemlélhetők a fiatalság és öregkor közötti nézőponteltolódás törvényei, az ebben az összefüggésben jellegzetes című *Az emberi állapotról* a fiatalságtól az öregség, a meggondolatlan beszédűtől a csend felé vezető folyamat végpontjára a műfogsor csattogását helyezi, kicsorbítva az elmélyülő beteljesülés klasszikus élettörténeti sémáját. Ez a logika aztán alkalmas persze a saját életút korábbi fázisainak, mohó célkitűzéseknek és csalódásoknak az értelmezésére; az egyedi tapasztalatok csálhatatlan felismertetői egy korszak alapszerkezetének, a belátott törvények érvénye azonban paradox módon nemcsak a generikus kijelentések magabiztosságához vezethet, hanem ellentétes irányba is, a szentenciozítás, az axiomatikusság kifordításaképp az elemzés mozgása során néha a mindennapi frazéma kerül a kiérlelt gnóma pozíciójába, sőt e törvények érvénye a saját célok, az aktuálisan adódó, de átfogó hatásra igényt tartó szándékok iránti kételynek is hangot adhat, s legszerencsésebb változataiban az önmódosítás, önkétségbevonás később elemzendő formáihoz vezet.

E ciklikus történetfelfogás háttere előtt a „korszerűség” jegyében álló törekvések csakis ironikus fényben jelenhetnek meg, a „korszakhatár átlépésének” is az „irodalmi élet” kétes közege juttat érvényt (vö. *Az eltévedt lovas*, EÉ 97), e törekvések reduktív jellege gyógyíthatatlan, bár az örök körforgás jegyében fellépésük csöppet sem meglepő. *A klubtagság szent ügye* szerint „Fiatal fejjel a modor az istenünk; / a nemzedék, mint olyan, hordában

vadászik a mammutra / és fölfalja a régi stílus unalmas öregeit” (KG 34). A korszakjelleg ebben a kontextusban az irodalmi élet és kritika „küzdelmek”, címereknek és lobogóknak ügye, távol a történesek igazi logikájától, s ha van a poétikai alkotás lehetőségeinek korszakos feltételrendszere, az Orbánnál abban áll, hogy a XX. századi történelem tapasztalata súlyos következményekkel jár a nyelvhasználat alapvető kérdéseire nézvést. A költő többször hangsúlyozza ezt a determinációt, az általános alá sorolható egyedi jelenségek explóziójára, s szubszumálás lehetetlenségére utalva: „ha a szó és jelentése összefüggene még / és utópiáitól berúgott századunkban / nem mondta volna embernek magát a tömeggyilkos és az áldozat is” (*Bemutatnám Apollinaire urat*, KJ 36, KH 34), ahol az elbizonytalanodás azt a beszédhelyzetet is alapjaiban érinti, melyben a költő megszólal: „Bizonytalan korokban irizál így a verssor, / s még jó, ha csak kettős értelme van” (*A nagy ábránd*, KJ 50). Az előre megjósolhatatlan kontextusok árnyékában a szavak nem alkalmasak a dolgokat azok esetleges benső törvényei alapján elrendezni, maguk is kiszolgáltatottak a diszkurzív érdekeknek: „mindenki aki épp ott és akkor zsidó” – fogalmazza meg a *Füstkígyó fekete gyűrűi* (EÉ 29). Az eszmények megingása és a szavak jelentésének átalakulása analóg folyamatok, s ez természetesen egy a szavak empíriája, az aktuális kontextusok módosulásai iránt akkora érzékenységgel rendelkező poétát, mint Orbán, nem hagyhat hidegen. Ő saját kritikai fogadtatására adott válaszaiban méri fel az aktuális elvárásokat, s a posztmodern komplexumára talál rá a legújabb „fiatal” modorban, ahol is a frontvonal egyéniség vs. személytelenség között húzódik, a költő értelmezésében a posztmodern egy Gottfried Bennhez és T. S. Eliothoz kapcsolható személytelen költészeti kánon művészet-filozófusok, csőlító teoretikusok általi erőszakos számonkérését jelenti, s e vértelen absztrakciókkal szemben egy tapasztalt és az események igencsak húsbavágóan személyes tétjeire és az esetlegességek önérvényére fogékony költőnek kötelessége is szót emelni. Az illetéknéppen megalkotott ellenfél – függetlenül attól, van-e köze a kortárs filozófiai diskurzusokhoz, hiszen Orbánt nem a teória izgatja, hanem a magyar irodalmi nyilvánosság eléggé kalkulálható mozgása – valóban meglehetősen ellenszenves teremtmény, nem ok nélkül perszonalizálódik egy „Éljen a posztmodern!” rikkantást ismételtető papagáj alakjában (*Ulysses megüli a falovat*, EÉ 23–25), ahol is a papagáj-embléma többi előfordulásai („a műholdakról ömlő papagájricsajtól szédelegve” – *Füstkígyó fekete gyűrűi*, EÉ 30) nem hagynak kétséget afelől, hogy ez a jelenség a korszak riasztó vonásai előtti öntudatlan kapitulációként értelmezendő. Ebben a formációban a posztmodern mint stílustörekvés is leginkább léha szójátékokat foglal magába, a költő kifejezésével élve „szó-

szarkupacok” gyártását, mindennek „szóvicc-méretűre” kicsinyítését. Orbán a változó jelszavak nevében ismétlődő kritikai intervenció kihívására a szatíra fegyvereivel válaszol, igen alantas közeg segítségével hívásával idézi meg egy „posztmodern” kritikusát, akinek az a kifogása e lírával szemben, hogy „– *Túl direkt!*” (KJ 53), s minthogy ez a mozzanat nyilvánvalóan nemcsak a költő önértelmezésében fontos, hanem költészetének eddigi recepciója során is mindig az volt, a rövid exkurzus után lépünk be magunk is e körbe, és vizsgáljuk meg, hogyan „direktek” ezek az újabb versek.

Exkurzus 1: a rés

Michael Riffaterre már évtizedekkel ezelőtt felhívta a figyelmet arra, hogy a következetesen alkalmazott összehasonlító strukturalizmusnak meg kellene szabadítania az irodalomkritikát „az arra való hajlamtól, hogy egy kulcsszónak vagy verbális rögeszmének mindig ugyanazt a jelentést tulajdonítsuk, miután egyszer ez a rögeszmés kötődés létrejött”.³ A képek visszatérő elemeit tehát egymásvonatkozásukban szemlélni olyasvalamit jelent, mint centrum és periféria, alá- és fölérendeltség megállapításával történetre kapcsolni több verset, s az ilyen történetek lehetséges sokféleségéről maga a költői újrendezés győzhetett meg bennünket.⁴ Álláspontunk szerint az újabb kötetekben a többször felvett rés-motívum a fontosak közé tartozik. A *Két szó között, a résen* (EÉ 76–77) Mátyás Iván Charta 77-alá-nem-író novellájára válaszul mondja el saját, hasonló történetét, s a rés itt az önáltató magyarázat, az elrejtőzés lehetőségét ígérő beszéd fátylán, „két szó között” nyílik, a résen át „befújja Auschwitz és a Gulag vaskályhájának füstjét a szél”, a beszéd hazugságokkal teli terepén túlról állít mértéket a megszólalásnak. A hasonlóképp elháríthatatlan lelepleződésre utal Csoóri-esszéjében, ahol úgy ítéli meg, a költőtárs korábbi pontosan illeszkedő gondolatmeneteivel ellentétben a *Nappali holdban* „az ácsolat ujjnyi résein át kilátunk a csillagos égre” (CR, 15). Az ekképpen megtalált viszonyítási pont leginkább a sablonokkal, a magasztos vagy gyanús alapelvekkel ellentétes; az individualitás csak ezekről leválva szerezhet, szerezhetett magának biztosítékot a vállalható költői ténykedéshez: „égi és földi sablon nem illeszkedett, / csak a résen át beszűrődő fény volt hiteles” – írja az *Összegyűjtött versekben* (KG 36). A rés nemcsak a megöröklött fogalmak és sematikák túlhatalmának korlátozásához segíthet hozzá, de a költőelődök és pályatársak titkainak kifürkészésekor, Rorty szavát esetünkben egészen konkrétan értve: „újra-leírásakor” is mozgósítható formula. A korszerűség kívánalmait Orbán szerint

talán leginkább megtestesítő Esterházyról szólva esszéjében (*Írni annyi*, CR 77) igyekszik esterházys hangon megfogalmazni a kettejük közötti különbséget, majd erre az eljárására legott reflektál is: „Nem *l’art pour l’art* jópofáskodom én itt. *Egy bizonyos hangon* adom elő a mondandómat, azt bizonyítandó, hogy az ablakrésen át belátok kortársam műhelyébe. És a betörő éles szemével mást és többet látok ott, mint egy balfék tudós.” A fogalmiság és a képesítő megelevenítés ellentétpárja itt a költészeti mintákhoz való viszonyra, közelítés és távolítás játékára világít rá, ezekkel a kérdésekkel következő két fejezetünkben foglalkozunk részletesebben.

Alkalomszerűség és képalkotás: „a múlthatatlan és a pillanat”

Az Orbán-költészetet leíró kritikának jellegzetes és nyilvánvalóan indokolt törekvése, hogy e lírai formációt bizonyos nagyon sarkos ellentét pólusai közé feszítse, pontosan érzékelhető, hogy a költői szemléletmód élesen elmentéses komponensei a kritikai megközelítésekben is hasonlóan szerveződő alakzatokat hívnak elő, a könnyelmű kijelentések kiszűrésének garanciáját csak olyan leíró formulák adhatják, melyek a több szinten is felállítható ellentétpárok mindkét tagját reprezentálják, esetleg már a tanulmányok címében magukból az Orbán-művekből idézve: „Félig vers, félig élet”,⁵ „Az igen és a nem”,⁶ vagy valahol a szövegben nyúlva vissza Orbán valamely önjellemzéséhez: például „hús-vér absztrakció”,⁷ melynek mintájára még több is létrehozható: „bőbeszédűvé vált éppen a csend elleni kihívásként”⁸ stb. Félreértés ne essék, e jellemzés nem kíván ironizálni az eljáráson, a fejezetcímekből látható, hogy magunk is hódolunk ennek a szokásnak, s úgy véljük, épp itt kereshetjük legfontosabb kérdéseinket.

Ha ugyanis e szélsőséges ellentétekben megragadható költészet innen belátható vonásait szeretnénk összefüggően áttekinteni, célszerűnek látszik az allegória fogalmának segítségül hívása, mégpedig abban a jelentésében és kontextusában, melyben azt Walter Benjamin nevezetes tanulmánya bemutatja.⁹ Allegória és szimbólum szembeállításában, illetve hierarchizálásában Benjamin egy teljes jogosultságra igényt tartó kifejezőmód tarthatatlan elutasítását látja, s a barokk költészet példáin fedi fel e kifejezőmód árnyalt jellegzetességeit, s nem utolsósorban mindazokat a kérdéseket, melyek e művek elmélyültebb olvasásával a jelenkori kritika számára is magukban rejtik a megújulás lehetőségét. E sokágú érvelést most nem követhetjük végig, az allegorizáló beszédmódnak az Orbán-líra értelmezéséhez felhasználható jegyeit kíséreljük meg összegyűjteni. Az, hogy Orbán Ottó verseiből

igen könnyű konkrét kérdésekre adható válaszokat idézni, közvetlen folyománya lírai beszéde hangsúlyosan alkalmi jellegének, hiszen igen gyakran utal már verse felütésében megszólalása idejére, arra a konkrétan meghatározható – egészen gyakorlati – jelenségre, mely kérdésként hívta elő a vers megírását válaszul: „Most, mikor sok senki mellén / ki vagy tűzve, mint a jelvény” (*A magyar népdalhoz*, KJ 56), vagy ha nem verskezdetek, akkor a címek vagy az alcímek igyekeznek megadni azt a kontextust, melyben a vers beszélni kíván (például *M. L. mesterre. Mikor Holdraforgó címmel megjelentek válogatott versei*, KJ 31), illetve többször is a címzett jelzése, az ajánlás ad határozott kontúrt a költemény kommunikatív szándékainak (például *Az elsüllyedt sziget. A legvidámabb barakk készítőinek; A nagy Bummtól a nagy Reccsig tart, mi az? A gazdasági szerkezetnek szeretettel*, KJ 60, 27). Benjamin utal arra, hogy a barokk költemények szabályszerű megjelenési formáját jelentik azok a kiadások, melyekben a művek ajánlásokat, elő- és utószavakat, saját és idegen művek bírálatait, a mesterek ajánlásait tartalmazó keretben jelennek meg, hiszen az e korszakbeli pillantás magával a dologgal nem elégszik meg, a műalkotásokat széles körű vonatkozásaiak közepette kívánja megragadni.¹⁰ Orbán is így fordul a mások és a saját művei felé, többször reagál kritikai fogadtatására, fűz lábjegyzetet az ő verséhez fűzött lábjegyzethez (KH 87), s még az értetlen okvetetlenkedéseket elhárító leggúnysabb fordulatban (vö. *Egy Nibelungra*, KJ 53) s a költői ténykedés iránti legmélyebb elkötelezettség kinyilvánításában sem érezhetjük azt a fetételezést, hogy a műalkotás megközelíthetetlenül önmagába zártan állna az időben.

E költői beszéd másik jellegzetes vonása képiessége. A versek kibontakozásában szembeötlően tapasztaljuk, hogy a kifejezés pillanata minden ötletnél valódi képi erupcióval találkozunk,¹¹ ez a szemléletesség iránti rokonszenv, a metaforák tömegének felhalmozása nagyon is meghatározza az Orbán-lírárt, oiannyira, hogy némelyik rendszerető kritikus próbálna is rendet vágni a képek között, katakrézist emlegetve.¹² E képek megítélésünk szerint több aspektusuk alapján is allegorikus jellegűeknek ítélnélhetők. A költő viszonya metaforáihoz a létrehozó mesteré, praktikus költői tevékenységének része a képalkotás, s innen magyarázható, hogy a versek beszélője néha *felajánl* egy-egy megvilágító erejű képet az olvasónak egy bevezető panellel utalva a képzelés aktusára: „Úgy képzeljük, hogy ég a ház, és a ropogó nádtető alatt / egy katatón skizofrén ül és meredten bámul maga elé, / mert nem tudja eldönteni, hogy két keze közül melyik az igazi...” (*Urbánusok, népiesek; kinek a csontjai ezek?*, EÉ 61), „úgy képzeljük a dolgot / mint a víz körtáncát” (KH 5). A szimbólummal szemben itt nem a különösben az általános jelenik meg, hiszen ebbe a képbe „csak” maga a művész helyezi bele a létezés kritériu-

mait, az ő keze nyomán lesz a dolog valami mássá, s a képiesítés ilyen lefolyása végén az eredmény akár ironikusan felül is bírálható, miként ez az *Elégia – a háttérben angyalok álldogálnak* összefogó szándékú hosszú képsorának végén szerepel: „Ennyit az elragadtatásról” (EÉ 85). A képi mező nem a szimbólum pillanatszerűségét mutatja, az ott elvárt mozzanatos totalitást az allegóriánál a szukcesszív kibontakozás helyettesíti, haladás a mozzanatok sorában. Ez az az eljárás, amikor a vers beszélője egy bizonyos pontig sorban kiosztja egy képhalmaz részletes megfeleléseit: „Az erotika óceán, a szerelem sziget az óceánban, / s a szigetlakó kalyibája olyan, amilyen, de maga építette / egy házhelynek és sírgödörnek egyaránt alkalmas földdarabra” („*A nők, a nők az édesek, a drágák*”, EÉ 66). Az ilyesfajta megalkotottság persze nem jelenti a képek közömbösíthetőségét, virulensen gyakorolják leghatározottabb funkciójukat, a feltárást. Arra hivatottak ugyanis, hogy a jelenségek felszíni jegyei mögött, azokat közelebből szemügyre véve rámutassanak az ott felfedezhető kínos és szokatlan összefüggésekre, ezért gyakran járul hozzájuk a fentebb már jellemzett generalizáló egyes szám és jelen idő: „Minden utópia fő baja az, hogy szembe sűt; / a vezető jobbra-balra tekeri a kormányt, majd árokba fordul, / vagy görcsösen tartja a jól bevált irányt, míg belevakul s a tömeg közé lövet” (*A rómaiakhoz*, EÉ 102). A barokk allegória misztikus-természettörténeti előzményei az antikvitásban lelhetőek fel, titkos földalatti kincsek feltáróiként jelennek meg a „groteszek”, ahol a hatás rejtélyes-titokzatossága akképpen származtatható a „grotából”, hogy a barlang, az üreg is az elrejtettet, eltitkoltat fejezi ki.¹³ A groteszk fogalmát szinte minden kritikus felveti Orbán Ottó költészetével kapcsolatban, utalva a nagyon eltérő hangnemek vegyítésére, s az egyik újabb kötetbeli önértelmezés centrumában is ez a momentum áll: „Nekem a rajz lendülete, meg a színárnyalatok ellentéte volt fontos” (*Nagy László-emlékérem*, KJ 21). A fenséges és alantas, a kivételes, emelkedett és köznapiság ellentétezése a feltáró dinamikában találja meg a helyét, s a mindig közvetlen „mostra” is figyelő Orbán-költészet számára tárgyalt időszakunkban főként egy gazdasági és politika-orientált szemlélet fenyegető offenzívája nyújtotta a legtöbb alkalmat a groteszk poétikai fegyvertárának működtetésére. Az allegóriában inherens „alábukás képszerű lét és a jelentés közti mélységbe”¹⁴ közvetlen összefüggésben áll a nyelvhasználat korszakos feltételeivel, a kontextusok szóródásával, a jel és jelentés közötti összefüggés sokoldalú homálya nem visszariasztja a költőt a képalkotástól, hanem új okoskodásokra, az ábrázoltak minél távolibb tulajdonságainak jelképi értékűvé tételére csábítja, minek következtében az allegóriának az az antinómiája lép fel, melyben ugyanaz az elem, viszony akár ellentétes jelentéseket is nyerhet.¹⁵ Orbán

Ottó költészetében is inkább bizonyos antinómiával rögzíthetők a fontosnak tűnő képek (lásd az exkurzusokat fentebb és alább), sőt olyan példát is találunk, melyben ugyanaz a kép szerepelhet teljesen ellentétes hatással egy tiszteleteli imitációban és egy paródiában: a legutóbbi kötetben közölt, de 1962-ből származó *Pilinszky*hez harmadik versszakának részlete: „Véget nem érő háború / karjaid föllobognak” (KH 89) találó pendant-ra lel az 1979-es *Apukarífkabilban*: „És néha, hogyha van rá alkalom, / kigyúl a szám és ég az alkarom”.¹⁶ Ahhoz a tapasztalathoz jutunk tehát, hogy e líra mindig új igazságért küzdő képalkotása a kép tényleges megalkotásában, nyilvános, közönségre, sőt közösségre – bár távolról sem a Kardos László-i értelemben vett közösségre – utalt kibontakoztatásában az allegória terepén mozog, a Benjamin nyomán értett allegória azonban nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése.¹⁷ Általában e költői törekvés kétirányúságát, a szélsőséges ellentétekbe kicsapó dinamikát Ágh István jellemezte találóan: „[Orbán] gesztusa kétféle, az egyik az *ezt is tudom*, a másik az *önmagával semmisítem meg efféle tudásom ideálját*.”¹⁸ Ilyesfajta önértelmezésre nyújt kiváló példát Somlyó György taglalásában Swinburne *Az Északi Tengernél* című költeménye, ahol is a költő a hatalmas óda végére odaillesztette saját versének paródiáját is, elcsípve mintegy „azt a pillanatot, amelyben az idő őt is önmaga epigonjává változtatná, s e felismerés által győz a folyamaton”.¹⁹ Hogy az ilyen, az időbeliségre ráhagyatkozó, a kontextusváltozásokkal eleve kalkuláló versbeszéd miképpen igényli mégis a maradandóságot, s miképp kapcsolódik a költészettörténet mintáihoz, azt az exkurzus utáni utolsó fejezetben vizsgáljuk meg.

Exkurzus 2: a buborék és a dallam

A rés motívumához hasonlóan gyakran fordul elő a buboréké, s itt a képen lévő közös absztrakt magra éppúgy nem számíthatunk, mint ott, hiszen ha a buborék motívumából célszerűnek látszik is az illanó, de bensejében valami hozzáférhetetlenül szubtilisat őrző, valami zárt egészet összefogó vonásokat kiemelnünk („s fölöttünk a komor ég, / nagy szappanbuborék”, KH 20), érzékeljük, hogy a *Búcsú az autótól* vagy *A szédítő méretkülönbség* vonatkozó képe nehezen feleltethető meg egymásnak (KG 63 és 50). Érdemesebb azt a pontot szemügyre venni, ahol a buborék és a dallam tűnnek fel egymás kontextusában, a József Attila 1935-ös *Emberek* szonettjére írott *Buborékszonett* azonban azért lehet különösképp érdemes a figyelmünkre, mert a következő fejezetben tárgyalandó kérdéshez, a hagyományhoz való viszony kérdéséhez

szól hozzá. „A dallam nem változtat szövegén” sort tartalmazó újabb szonettek átfogó értelmezésére vállalkozott H. Nagy Péter *A szerző archeológiája* (*Egy József Attila-sor/szonett iterabilitása*) című dolgozatában,²⁰ ahol utal arra, hogy a József Attila-sor idézése „nem pusztán a tradíció beszédét, hanem a versben konstruálható szubjektum értékorientációit is applikálja”. A történelemben állandóan ismétlődő antropológiai konstansok helyébe itt a hagyományban ott lévő lényegiségek lépnek, s a József Attilánál képviselt magatartás tragikus komponensei itt a zárlatban: „s a rejtjelzett tudás, hogy semmi baj nincs, / mert minden porszemben egy néma dal van, / s a dallam nem változtat szövegén.” olyan pozíciókat nyernek, melyek „az idézett sor modalitását igenlővé is alakíthatják”, ahol is az igenlés tárgya az el nem nyerhető, de valamiképpen mégis adott lényegiségben van. Különösen fontos itt az, hogy az így folytonos tradíció felvétele a dallamok elsajátításában ragadható meg, miként *A holló* fogalmaz: „Apolló elcsent nyilát / mindig új íjból kilöve, korról korra lopni át / a makacs melódiát” (KH 22).

Kontrafaktum

„És amit egyszer rég te daloltál egy derüs éjjel,
dallama már a fülembé motoz, szavait keresem még”
Vergilius: IX. *ecloga* (ford. Radnóti Miklós)

A költészet hatalma című kötet különösképpen ráirányítja a figyelmet Orbán költészetének a hagyományhoz való viszonyára, a dolgozatunk elején értelmezett módon egy e lírai formációban mindig is jelen lévő aspektus kiemelésével „írva újra” saját történetét. A kritika régebben is felfigyelt már arra, hogy a verseknek jelentős része foglalkozik a költőelődökkel, igen gyakran magának a költői mesterségnek a kérdéseit feszegetve. Az utolsó kötet százánál valamivel több verse is az egyszerűbb utalásoktól a mélyebb dialógusokig rendkívül változatos módokon jelzi összekapcsoltságát költőelődökkel vagy éppenséggel egyes versekkel. Kínálkozik, hogy ideidézzük Harold Bloomnak a kritikáról adott definícióját, mely szerint az „azon titkos utak ismeretének művészete, amelyek költeménytől költeményig vezetnek”,²¹ itt ugyanis ezek az utak a legkevésbé sem titkosak, a Bloom szorgalmazta olvasásmód a költészettörténeti kapcsolódások különösen látványos formáival találkozhat. A *2000 Margináliáiban*²² Margócsy István pontosan jellemzi e versek imitatív rétegét, utalva arra, hogy a költőelődök „ruháinak” felöltése egyfajta szerepjátékként a saját egyéniség megőrzésével fut ki az idegen beszéd megkísértésére. Valóban, a réssel kapcsolatban már taglalt jelenségre

utalhatunk: egy felöltött stílus a valami mondásának, a dolgok valahogyan látásának lehetőségét rejt, ahol az új nézőpont ajándéka joggal hív ki akár hálátelt gesztusokat (hódolatot) is, s a felölthető szerepek közötti értékkülönbség elsajátíthatóságuk nehézségétől függ, hiszen minél nehezebb a *leutánczás*, annál inkább beíródott az individualitás kézjegye az adott stílusba, Tandori egyedisége is ezzel jellemezhető, ő „az egyetlen közülük akit nem tudtam röptében leutánozni” (*Ottó és az avantgárd*, KH 118). Az egyediséget folytatott küzdelemnek természetes velejárója eszerint a mintákkal folytatott egyfajta versengés, a méltó elődöket és kortársakat kell *utolérni*, mint Orbán fogalmaz frappánsan (KH 6). Sőt, a fordítás problémájában is ezzel analóg jelenséget láthatunk, Orbán virtuóz Weöres-elemzése határozottan mutat rá sok egyéb tanulság mellett az egy eredeti, a nyelv „szokásjogával” tisztában lévő alkotó kezén létrejövő produktum fordíthatatlanságára, mondhatjuk: utánozhatatlanságára (CR 29–38). A felöltött beszédmód a mondhatóság lehetőségét biztosítja a politikai elfojtásokkal szemközt is, a kötet egyik legkorábbi, s ezzel az eljárás valós konstanciáját mutató remek darabja a *Hel-singör* (KH 13–14), mely shakespeare-i modorban beszél a beszédlehetőségek határoltóságáról, a költői megszólalás korrumpálódásáról. Az elő- és utósza-vak, mottók már említett sokasága gyakran műfajmegjelölésként jelzi a kapcsolódás jellegét, így találkozunk variációval, hommage-zsal, emlékéremmel, emlékbukfenccel, nekrológgal. Egy modor inkább leleplező felvételének ironikusan hangolt változata a paródia, hiszen a parodizálás lehetősége a visszatérő jelenségek rögzíthetőségében van, s az ilyesfajta rögzítésnek az esélye a változásra való képességként értett egyediséggel egyenes arányban csökken. A magyar paródia klasszikusának, Karinthynek a szelleme egyáltalán nincs távol e kiváló kötet néhány versének intencióitól, a felismerhető utalásokból érdemes a Petőcz Andrásnak címzett költeményt (*Hangzatz*, KH 114–115) kiemelni, itt ugyanis több Karinthy-szöveg jelenléte is felfedezhető. A „hát maga mindent többször mond?” sor és variációs szekvencia a nevezetes Ady-paródia eljárását megismételve utal a szerkezetet alkalmazva magának a szerkezetnek a furcsaságára, „az experimentum mián” pedig a Babilon-paródia beszédhelyzetét idézve fel mutat rá játékosan egy költészeti modor önelvűségére, a „józan ész” számára csak bizonyos vonakodással méltányolható experimentális eljárásokra. Az *Óda a közemberhez* nem véletlenül szerepel az egyik kötet nyitó verseként (EÉ 5–6), hiszen a parodizáló kedv egy „közemberi”, gyanakvó mentalitás játékos felöltését jelenti, mely mentalitáshoz képest az egyébként a látás lehetőségének kiterjesztéseként is érthető individuálstílusok eltévelyedésnek, üres, bár irritálóan jellegzetes modoroknak tűnnek. Ide, e nézőpont ironikus felöltéséhez kapcsolható

A költészet hatalma kötet időrendi táblázatának megjegyzése: „A költők foglalkozását nem említem.” Az ilyen frivol és szeretetteli kritika is bejárja az enyémtől a másikéhoz vezető utat, s érezteti, hogy az interakció lehet csak az önmegalkotás játéktere. Különösen jól szemlélteti ezt a *Szalagot cserél Kukorellyvel* (KH 113), melyben a figyelem tárgya az az átbukási pont, ahol a dialóguspartnerek leválnak egymásról, amelynek a közbejöttével az aktuális viszonylatokban az én egy definiálására egyáltalán sor kerülhet. Ha azonban ez így van, akkor a dialóguspartnert a közismert hermeneutikai elvek szerint olyan erőssé kell tenni, amennyire csak lehet, a modor, a minta rekonstrukciójának tehát pontosnak kell lennie, ennek keretében értelmezhetjük azt is, mikor Orbán Somlyó György versfordításait kritizálja, melyekben „Horatius és Victor Hugo eléggé hasonló nyelven beszél” (CR 66).

A hagyomány felvételének a további látványosan inszcenírozott formái is a fentebbiekben kifejtettekhez hasonlóan biztosítják az alkalmyszerű és a hagyomány kontinuitásában már ottlévő közvetítését. Néhány aspektusban kíséreljük meg meg vázolni e lírai pozíció jellegét, a példákat az alkalmyszerűség, pragmatikai szándék, a kánon és az artikuláció kérdéseire vonatkoztatva, nem feledkezve meg a bloomi felhívásról, hogy „minden költeményt úgy olvassunk, mint költőjének *mint költőnek* egy előző költeményről vagy általában a költészetről adott szándékos félremagyarázását”.²³

A nekrológ műfaja például lényegileg függ az adott alkalomtól, a vers felhangzásának esztétikai hatásértéke nem oldható el a megnevezett halálának tényleges eseményétől (nehéz élő személyről esztétikailag hatásos nekrológot írni). A *Vas István halálára* (KJ 44–45) még tovább fokozza e vonatkozások határozottabbá tételét, hiszen a mottóban is (KH-ban már nincs mottó) s magában a szövegben is, sőt a verselés tekintetében is megidézi Vas István versét *Szabó Lőrinc halálára*, emellett pedig egy műfaji hagyomány szélesre feszítésével recitálja Kosztolányit, illetve a zárlatban: „csak verse, az lobog fel, / a halálnak halála” éppenséggel az esztétikai produktum maradandóságára érti át a legkorábbi magyar írásos emlék eredetileg – természetesen – más értelmű figura etimológiáját.

A groteszk ellentézés is szerepet kap e stilisztikai hibridekben, még a kötet intertextuális utalásainak szervezésében is. A *Tordal az Új Írás temetésére* verstani jellegzetességeivel hűen parafrázeálja Juhász Ferenc *Rezi bordalát*, s mint azt már a két cím is mutatja, a szövegközöttség a tordal és a bordal éles ellentétéből nyeri a maga energiáit, a groteszk hatás záloga a költemény intenciói szerint az, hogy a lehető legkisebb eltérés érzékeltesse azt a szakadékot, amely a megidézett Juhász-vers értéke és az Orbán által fontosnak ítélt folyóirat megszüntetésének méltatlansága között húzódik. A két vers

felütését összevetve – „Ne sírj ifjúság múlásán, / zúgó idő szárnyalásán, / bárhogyan süvít!” (*Rezi bordal*), „Ne sírj újság elmúlásán, / hivatalnok szárnyalásán, / bárhogy undorít!” (*Tordal az Új Írás temetésére*, KH 98) megállapíthatjuk, hogy a szkatologikus képben megidézett testi lent a szárnyalás-szárnyalás szópárban groteszk módon érzékelteti minimális fonológiai eltérés mellett a lehető legnagyobb vertikális különbséget. Azon túl, hogy Orbán a maga szövegében a folyóirat felszámolása kapcsán talál lehetőséget arra, hogy tematikailag, saját történet szemlélete alapján is a Juhász-vers kérdései felé orientálódjék, az intertextualitás itt éppen azzal protestál, hogy felmutatja a megidézett vers egészen alkalmoszerűen is működtethető közlésképességét. Az applikáció ilyen eljárása kölcsönöz tehát termékenységet annak a költészettörténeti dialógusnak, mely határozott alkalmoszerűségével tűntet. E költői gyakorlatból látható, hogy egy dallam, egy minta produktív megismétlése a lényegi kérdésekhez való hozzáférhetőség zálogává válik, s a kötet szerintünk kiemelkedő darabja, az *Epilógus* (KH 27) ennek jegyében ismétli meg Arany azonos című versének verstani jellemzőit. A dolgozatunk elején értelmezett módon, távlatból visszatekintő én az események, szándékok és lehetőségek ismétlődésére ráeszmélve jelenti ki: „Unlak Föld, és a panaszdal / még betegen sem vigasztal, / csak a nyelv az, / amit beszélője élvez, // Arany János aranypénze, / melyet nem váltottam rézre / de megőrzök, / míg a gyönyörtől lúdbőrzők, // mert mint rokkantat a gyógyvíz, / ő is simogat és őriz, / s majd ha *voltam*, / fölkel és sétáltat holtan.” A kánon egy kitüntetett darabjában Orbán nagyon tudatosan találja meg az újabb verseinek beszélőjére adaptálható beszédhelyzetet, s a lehetőséget éppen működtetett versbeszéde alapjainak megvilágítására.

Utolsó aspektusként fontos még megjegyeznünk, hogy az ekképp megidézett beszéd a dallamra való ráhagyatkozás révén a lehető legközvetlenebb értelemben jelenti a „beszéd” előhívását, a mintakövetésben az artikulációhoz, a fonetikai réteghez legközelebb álló minták érvényesülnek, mint az ezt a fogást ennek gyakorlása közben tematizáló *Illyés Gyula hangfelvételtől az Egy mondatot mondja* mutatja, s a vers ebben a felfogásában csak mondott alakjában, csak az odahallgatás számára nyilvánítja meg magát. Az artikuláció konkrétságában, a dialektus beszűrődésében, az egyedi hangsúlyok alkalmiságában több mutatkozik meg, mint pusztán egy ideális értelem-egész: „mondja, s a vers több versnél, / s mintha Istent keresnél / s hirtelen ráakadnál, / te is több vagy magadnál” (KH 64). Ez a felfogás látszólag vitába keverhető Gadamer álláspontjával, aki leszögezi, hogy az olvasásban semmi sem utal vissza „a beszéd és az írás eredeti aktusára, mondjuk az író valódi hangjára, vagy individuális lényére”,²⁴ de a verset talán érdeme-

sebb úgy olvasni, mint amely döntően nem a költő és szövege közötti eredeti bensőség hódoló leírását nyújtja, hanem a recitáló (illetve hallgató) és a szöveg viszonyának egyediségét mutatja annak létrejövésében, ahogy a korábban kifejtettek értelmében az idealitás beillesztődik egy konkrét történetbe, hiszen az Illyés-beszédet mi már Orbánon keresztül halljuk.

A klasszikus megidézésének jelenségében – klasszikuson éppen nem a merevvé szentesítettet, hanem a kimeríthetetlenül megszólíthatót értve – határozottan a kontrafaktum műfaját láthatjuk újraeledni, melyben egy világi dal melódiája képezte a valamely egyházi szöveghez az alapot (ritkábban fordítva). Ahogy ott a népköltészet ismertsége, úgy Orbánnak az eljárást rögvest tematizáló versének esetében a klasszikus konszenzusszerű elismertsége szükséges ahhoz, hogy a segítségül hívott kommunikatív potenciál valóban hasznosítható legyen. A költő a saját művét egy olyan kánonhoz igyekszik csatolni, melyben az elnyert odatartozás a mindenkori olvasók jóvoltából végtelen, a költő halálát is túlélő dialógus lehetőségét nyitja meg a szövegek előtt (között). A kontrafaktum műfaja nem gyakorta emlegetett eleme az irodalomtudományos diskurzusnak,²⁵ pedig segítségével jól megközelíthetők a „vállaltan” kéthangú költemények, ahol az új szöveg egy régin végzett változtató operációk eredménye, mely változtatások mértéke a hangtani (verstani) rétegtől a szemantika irányában egyre nő.²⁶ Az *imitatio veterum* e műfaj esetében a lehető legkendőzetlenebbül jelenik meg, itt még a disszimuláció hagyományos elvárása sem áll elő normaként, a vers nem titkolja, hogy két személyhez tartozik, s egy szerencsés kimenetelű recepciótörténet kontextusait akarja felhasználni, a műfaj egész történetében pragmatikai, alkalmi költészet, a kontrafaktum vonatkozási pontja mindig visszakereshető, általában már maga a szöveg utal erre valamilyen formában. A paródiától való elkülönítés szempontja az lehet, hogy a szatirikus él a kontrafaktum esetében nem a verselőzmény felé vág, hanem egy, általában a korábbi versben már megragadott referencia felé (vö. *Tordal*), s bár a kontrafaktum sem zárja ki a komikus-szatirikus intenciót, eljárása felmutathat egyfajta általános ellentétet „az eredeti idealitás és a silány új valóság” között. Az előd itt – mint fentebb az *utolírás* kapcsán láttuk – ellenfél ugyan, de olyan ellenfél, akinek a segítségére szükségünk van.

Az 1990 utáni Orbán-lírában, s e szakasz betetőzőjében, *A költészet hatalma* kötetben Orbán Ottó az alkalmiságban adódó kérdéseknek megfelelően emeli ki költészetének egy különböző változataiban mindig is meglévő aspektusát, így ha az újólag megkonstruált „történetet” fordulópontnak tekintjük is, nem tudjuk nem látni a mély kontinuitást a költő korábbi művészetével. S ez az újrendezés segít felismerni, hogy az Orbán-líra legsikerültebb pont-

jain valóban beteljesíti a kontrafaktum létrehozásához (contrafacere) a XII. század végén kapcsolt definíciót, képes ugyanis *etwas machen / das eben so gut ist*.²⁸

- 1 Száz vers, összeáll. SZERB Antal, Bp., 1957. Az előszó 1944-ből.
- 2 Száz vers, összeáll. KARDOS László, Bp., 1956. Idézetek az utószóból, 439–441.
- 3 RIFFATERRE, Michael, „Költői struktúrák leírása: Baudelaire A macskák című költeményének kétféle megközelítése” = *Strukturalizmus*, 2, Bp, 1966, 153, vál., bev. és az összekötő szöveget írta HANKISS Elemér.
- 4 Csak jelezzük, hogy a „szívverésnyi fény” (KH 64) fordulat rés-lehetőségeit kíméletlenül elfojtottuk, miként a „posztómamusz” (EÉ 86) esetleges poszt-konnotációit is.
- 5 Lásd: DOMOKOS Mátyás, *Átkelés, áttűnés*, Bp., 1987, 601–605.
- 6 DÉRCZY Péter, „Az igen és a nem”, Jelenkor, 1985, 186–188.
- 7 KIS PINTÉR Imre, „Észme és légitámadás”, Jelenkor, 1986, 933–940. Kis Pintér meg is állapítja, hogy az Orbán-költészet készségesen ajánlja fel részletes önértelmezését.
- 8 ÁGH István, *Orbános emberáldozat = Uő, Egy álom következményei*, Bp., 1983, 299–304.
- 9 *Allegória és szimbólum* = BENJAMIN, Walter, *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, 127–163.
- 10 Uo., 154.
- 11 Uo., 143. A versek beszélője magát is efféle eruptív alkatnak mutatja: „egy szerves anyagból gyúrt, együgyű barom, mely nem tud mást, csak élni, / gőzölgő ondót lövellve magából, míg fel-felhörrén, mint valami gejzír” (EÉ 67).
- 12 BÜKY László, „Versek a mindenségről és a mesterségről”, Tiszatáj, 1995. február, 79–85. A recenzióban hibaként felrótt jellegzetesség – egy egyedi szóösszetétel „nem simul össze” valamely vonzattal, illetve a képzettársítások „bizonytalanná teszik” az alapmetaforát – mulatságosmód egyébként tényleg fontos jegye, megítélésünk szerint lényegi és tudatos eljárása e költészetnek.
- 13 BENJAMIN, i. m., 141.
- 14 Uo., 134.
- 15 Uo., 145.
- 16 ORBÁN Ottó, *Összegyűjtött versek*, Bp., 1986, 581.
- 17 BENJAMIN, i. m., 146.
- 18 ÁGH, i. h.
- 19 SOMLYÓ György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Bp., 1980, 292. A kötetben idézett Swinburne-költeményt természetesen Orbán Ottó fordította.
- 20 *Literatura*, 1995, 184–191.
- 21 Idézi RORTY, Richard, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, Pécs, 1994, 41.
- 22 2000, Mcmxciv Június, 55–59.
- 23 Idézi RORTY, i. m., 59.
- 24 „Hang és nyelv” = GADAMER, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, Bp., 1994, 173–174.
- 25 Annál örövendesebb a monográfiászerű német áttekintés léte: VERWEYEN, Theodor-WITTING, Gunther, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz, 1987. Dolgozatunk további részében e kötet vizsgálataira támaszkodunk.
- 26 Uo., 28.
- 27 Uo., 113.
- 28 Uo., 13.

Avantgárd-e „a magyar avantgardizmus első kötete”?
– Kassák Lajos: *Éposz Wagner maszkjában* –

1. Bevezetés

„Az irodalomtörténet megújítása megköveteli, hogy leromboljuk a történelmi objektivizmus előítéleteit, és a hagyományos alkotási és ábrázolási esztétikát egy befogadási és hatáseesztétikára alapozzuk. [...] Az irodalom története esztétikai befogadási és alkotási folyamat története, amely a befogadó olvasó, a reflektáló kritikus és az újra és újra alkotó író révén jön létre, és irodalmi szövegek általuk való aktualizálását jelenti.”¹

Ha elfogadjuk a recepcióesztétika egyik vezéralakjának, Hans Robert Jaußnak az irodalomtörténettel kapcsolatos ezen szemléletét, és ebből a nézőpontból vetünk egy pillantást a magyar irodalomtörténet-írásra, úgy tűnik, hogy azt szinte egészen napjainkig a történetírás objektivitásestménye – miszerint úgy kell valamit leírni, ahogyan az *ténylegesen* megtörtént – határozta meg.

Ez a hagyományos irodalomtörténet az irodalmi művet mint valamiféle önmagában létező *tárgyat* szemléli, ami időtlenségénél fogva mindenkor és mindenkinek ugyanazt *mondja*. A *tényekként* kezelt művek – és a szinte ugyanannyira fontosnak tartott szerzői életrajzok – kronologikus rendbe rakásából kirajzolódó irodalomtörténet a recepcióesztétika szemszögéből azonban csak „áltörténetnek”² bizonyul, hiszen az csak – a fenti idézetben említett – befogadási és alkotási folyamat „üledékének a gyűjteménye, csak összegyűjtött és osztályozott múlt”.³

Innen nézve a hagyományos irodalomtörténet alapvető hibája az, hogy az irodalmi műalkotást ugyanolyan eseményként fogja fel, mint a történelmi eseményt, figyelmen kívül hagyva azt, hogy a műalkotás korántsem független a befogadójától. Az irodalom eseményszerű voltát persze Jaußék sem tagadják, de annak összefüggéseit szerintük a kortársi és későbbi olvasók, kritikusok és szerzők irodalmi tapasztalatának *elvárási horizontja* közvetíti.

Az irodalmi szemléletnek a recepcióesztétika alapú megváltozása természetesen a magyar avantgárddal⁴ foglalkozó irodalomtörténet-írásban is érezteti hatását. Ez a folyamat talán Deréky Pál írásain⁵ figyelhető meg a leginkább. Az e témában munkálkodók számára⁶ fontos dokumentumoknak

számítanak – a századfordulós szellemi virágzásnak (is) köszönhetően sorra induló irodalmi folyóiratokban megjelenő – recenziók, különböző irodalmi cikkek. Derék Pál ezek közül elsősorban a futurizmus magyarországi fogadtatásával kapcsolatosakat használta fel, méghozzá azért, mert szerinte nagyban meghatározta ennek az izmusnak a fogadtatása a későbbi magyar avantgárd szövegek fogadtatását. (Ennek leghétköznapiabb bizonyítéka talán az, hogy: „nemcsak a nép, hanem maga az irodalmi köztudat is futurizmus névvel illeti az avantgárdot szinte a harmincas évek végéig.”⁷)

Az utóbbi évek egy másik fontos munkája az avantgárd fogadtatástörténetével kapcsolatban Ferenczi Lászlóé,⁸ aki Kassák irodalmi életművét nagyrészt a művekről megjelenő, azokkal kapcsolatos – kortárs és későbbi – ismertetések, bírálatok, elemzések alapján kíséri végig. A kortárs fogadtatással persze e művek megjelenéséig is foglalkoztak az avantgárdot *kutató* irodalomtörténészek (például bővebben – bár nem koncentráltan – Bori Imre⁹), de amíg ezek főleg csak véleményük alátámasztására idéztek egy-egy sort a korabeli dokumentumokból (vagy csak utaltak rá), addig a fenti két szerzőnél azok kitüntetett szerepet kaptak.

A fogadtatástörténet iránti fokozott érdeklődés kialakulása mellett az utóbbi évek egy másik fontos változása, ami a magyar avantgárd irodalomtörténeti megközelítésében bekövetkezett, hogy a művek poétikai jellegzetességeinek feltárása került a vizsgálódások előterébe. E tekintetben talán Kulcsár Szabó Ernő tanulmányát¹⁰ ítéltjük meghatározónak, amelyben a lírai alany szituáltságának kérdését vizsgálja a magyar avantgárd kétségtelenül legtisztább szakaszában (húszas évek) és legmeghatározóbb alakjának (Kassák) költészetében.

Derék Pál – részben ennek az írásnak a felhasználásával is – az avantgárd költemények poétikájának a keretét a következő három fő jellegzetesség egyidejű meglétében látja:

- „a költői én elhasonulása (én-disszimiláció);
- a deszemiotizáció;
- a montázsszerkezet.”¹¹

Derék Pál csak az e sajátosságokat egyszerre tartalmazó műveket tekinti avantgárd költeménynek, és az így meghatározott szűk kört az avantgárd költészetnek: „...a magyar nyelvű avantgárd írásművek összessége alkotja a magyar avantgárd irodalmat.”¹²

Ez a fajta avantgárd-felfogás, amely az úgynevezett kritikai hermeneutika módszerét követi,¹³ meglehetősen eltérő az eddigi elméletektől, melyeket az irodalomtörténet a magyar avantgárd irodalomról alkotott.

A magyar avantgárd irodalomtörténeti vizsgálatát a közelmúltig az a felfogás határozta meg, hogy az avantgardizmus az azoknak a szervezett programmal bíró *mozgalom*nak a sora, amelyek 1905 körül indultak. Az irodalomtörténészek a magyar avantgárd *mozgalom vezetőjeként* elsősorban Kassák Lajos életművének minél teljesebb feltárását tekintették a feladatuknak, és magának a *mozgalomnak a történetét* is annak vonalán haladva tárgyalták.

1.1 Dolgozatom menete, módszere

Az előbbieken ismertetett hagyományos irodalomtörténeti felfogás jogoságának a megkérdőjelezése nélkül, munkám során a (fentiekben szintén említett), *másik* nyomon kívánok haladni, de közben nem feledve az előbbi felfogást követők tárgyamat érintő megállapításait sem.

Dolgozatomban Kassák első verseskötetével, a mindössze tizenhárom verset tartalmazó *Éposz Wagner maszkjábannal*¹⁴ foglalkozom. A kötet hagyományos irodalomtörténeti recepciójának rövid ismertetése után, részletesen tárgyalom a kortárs fogadtatást, a kötetről a különböző folyóiratokban megjelent recenziók alapján.¹⁵ Az itt tapasztaltak megvilágosításához Derék Pálnak a futurizmus magyarországi befogadástörténetével kapcsolatos megállapításait hívom segítségül. Ezek után dolgozatom fő részeként, a kötetről alkotott hagyományos irodalomtörténeti ítéletet, miszerint ez a kötet a magyar avantgárd első irodalmi megnyilatkozása, vizsgálom a Derék Pál által az avantgárd szöveg poétikai sajátosságaiként megállapított (a költői én elhasonulása, deszemiotizáció, montázsszerkezet) jellemzők szempontjából. Új szempontként a klasszikus modernséghez viszonyítva szerintem megváltozott képiséget, metaforikusságot próbálok tetten érni a konkrét szövegekben. Ehhez az összehasonlításhoz a magyar esztéticizmus két markáns alakjának: Adynak és a korai Babitsnak az ugyanebben az időszakban írt egy-egy művét veszem szemügyre.

2. Befogadás

2.1. A kötet irodalomtörténeti megítélése

A hagyományos irodalomtörténeti munkák az *Éposz Wagner maszkjábant* a magyar avantgárd első korszakának (így voltaképpen az egész magyar avantgárdnak is), a futurista-expresszionista szakasznak nyitó köteteként tartják számon. Ez a besorolás az avantgárdnak abból a felfogásából indul ki, amely a magyar avantgárdot a Kassák által szerkesztett folyóiratok mentén haladva periodizálják.

Az ilyen szemléletű munkák nagyrészt Bori Imre periodizációját¹⁶ követik, amely az egyes korszakok elnevezésében azokat az izmusokat használja fel, amelyeket az adott szakasszal – jellemzőinél fogva – megfeleltethetőnek tart. Az így kialakuló periodizáció szerint a voltaképpeni avantgardizmus körülbelül 1912-től 1948-ig tart, de „A magyar szecesszió mint az avantgarde mozgalmak előkészítő szakasza”-val¹⁷ már a századfordulón elkezdődött.

Ez – az avantgárdnak kitüntetett jelentőséget tulajdonító – szemlélet voltaképpen az avantgárd alá vonja a magyar (szecesszió címkével jelölt) klasszikus modernséget is, mint ahol a magyar avantgárd jellemző jegyei kialakultak. Bár kétségtelen, hogy bizonyos szempontból mindkét jelenség szakított az addigi hagyományokkal, de ha az avantgárd művek utóbbi években kidolgozott poétikai sajátosságaira gondolunk, nyilvánvalónak látszik a két jelenség közti különbség, már csak annál is inkább, mivel a magyar avantgárd a klasszikus modernséggel is szakítani kívánt.

A hagyományos irodalomtörténetnek a kötetről alkotott véleménye tehát az, hogy azzal „megfogam irodalmunk első avantgarde tette”.¹⁸ A futurista-expresszionista szakaszba tartozásának megfelelően általában az ilyen jegyeket kutatják a versekben. Általában az expresszionizmust a *versek horizontjának kiszélesedésében*, a futurizmust pedig a versek nyelvezetében (például a hangutánzó kifejezésekben) mutatták ki.

Ha ezek után majd a kortárs recenziókat figyeljük meg, ott is a futurizmussal fogunk találkozni, de – mint látni fogjuk – amíg az irodalomtörténészek azon fáradoztak, hogy a futurizmus alá vonhassák a kötetet, addig a kortársak éppen ettől a „címkétől” próbálták azt megóvni. De ez nyilván összefügg a kor futurizmusról kialakított képével.

2.2. A kötet kortárs fogadtatása

A kötet kortárs fogadtatásának feltárásához nemigen használhatunk fel más dokumentumokat, mint a különböző folyóiratokban megjelent recenziókat. Ezekből azonban ötöt is találunk, ami mutatja, hogy Kassák első (novellás),¹⁹ és második (három egyfelvonásost tartalmazó)²⁰ kötetéhez hasonlóan²¹ ennek is elég nagy figyelmet szenteltek a kortárs lapok.

A kor legrangosabb folyóiratában, a Nyugatban Kosztolányi recenzeálta a kötetet.²² Az a Kosztolányi, aki naprakészen ismerte a nyugat-európai eseményeket, aki először írt a futurizmusról,²³ aki a *Modern költők* című művében²⁴ már 1913-ban Franz Werfelt, Marinettit és Paolo Buzzit fordított. Ismertetőjét egy expresszionista vers felidézésével kezdi: „A vers egy éji olvasó víziója volt, a lámpától átfűlt fő sok-sok látománya, egymás hegyénhátán egyszerre összefogva...”, úgy látja, hogy Kassák ugyanezt az exp-

resszionista formát használja a kötetében, mert tárgyánál fogva (háború) sok feltoluló érzést kell *egyszerre* ábrázolnia. Ezzel Kosztolányi az expresszionizmus egyik fontos jellemzőjét az *egymás mellé rendelést, felsorolást* érinti, amely a montázs technika egyik korai módja volt.

Kosztolányi ezen véleményét veszi majd át a kötetet az Új Nemzedékben recenzeáló Csongor (az álnév mögött minden bizonnyal Lendvai István „lapul”) is,²⁵ aki szerint „a sokáig kísértő, plasztikus sorok” „egész történelmi komplexumokat próbálnak egyszerre megérezékíteni”.

Ha azonban megnézzük a kötet verseit, akkor azt látjuk, hogy itt még nagyrészt teljesen hagyományosan, sorról sorra építkeznek a versek. A 12. például egy sebesült katonákat szállító szekérkaravánnak a városon áthaladását *meséli el*:

Kelet felől bús, tévetegek karavánt öklözött az éj,
s míg szakadt a csönd, a csámpás szekerek,
mint bélyeges lusta csorda lopakodtak a ködben:

Annak ellenére, hogy a kötetben sokszor – az expresszionisták által igen kedvelt – látomásszerű képeket, felkiáltásokat találunk, a versek hagyományos módon, „családi ház”²⁶ gyanánt épülnek. (Egyedül talán a 6. – *Brrr... bum... bumbum... bum* kezdetű – versnél figyelhetünk meg némileg eltérő felépítést, de erről majd a művek szerkezetének vizsgálatakor.)

Kosztolányi elhatárolja Kassák verseit a futurizmustól: „Észre kell venni ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti, semmi köze az európai köztudatban élő háborús költészettel, az ósdival és az újjal, a futuristák költészetével. Mert a futuristák, akik azt hirdetik, hogy a háború az emberiség egyetlen higiénája, úgyszólván testegyenészeti intézete, pár cifra hangulatrongyon kívül semmit sem tudtak mondani a háborúról.” Ehhez hasonlóan próbálja „megmenteni” a kötetet a futurizmus címkéjétől H. A. (minden bizonnyal Halasi Andor), A Hét recenzense²⁷ is: „És felesleges futurizmust kiáltani a tarackok, mozsarak, gépfegyverek eljátszott hangjaira, bármennyire is hasonlítanak Marinetti tripoliszi harci soraira. A hangutánzás a nyelv ősi kifejező ösztöne, s Kazinczy sem volt futurista, mikor a »békák«-ról verset írt s így kezdte: Brekeke, brekeke koáksz, tu koáksz, koáksz, tuu, tuu.” Bár H. A. furcsa érvelése meglehetősen vitatható, világosan láthatjuk, hogy Kosztolányival együtt előre óvni próbálják Kassák verseit a „lefuturistázástól”.

Mivel félelmük nyilván a kor futurizmus-képéből adódik, ezért röviden át kell tekinteni annak magyarországi fogadtatástörténetének kezdetét, amit

Derék Pál vizsgált. Ahogy már említettem, először Kosztolányi ír a futurizmusról A Hétben. Bár kételyeinek is hangot ad, de összességében mégis jóindulatúan viszonyul az új irodalmi jelenséghez. Érdekesnek tartja a futuristák kezdeményezéseit, és a közöttük és az ifjú romantikusok között húzott párhuzammal (miszerint az ő korukban ők is nevetségesnek hatottak, és mégis milyen fontos irányzat lett belőlük), mindenkit óva int a futurizmus elhamarkodott elvetésétől. A későbbiekben azonban, ahogy Derék Pál írja: „általában nem Kosztolányi derűjével és magabiztos nyugalmaival közeledtek hozzá, hanem indulatosan.”²⁸ Már Babits 1910-es futurizmus-kritikájában²⁹ is az elutasítással találkozunk. Babits a saját maguk (az esztéticista) költészeti forradalmának az olasz megfelelőjét(!) látja a futurizmusban, és megállapítja, hogy ez a költészetnyelvi forradalom hamarabb játszódott le Magyarországon, és ők (a Nyugat köre) azt sokkal jobban, művésziebben hajtották végre. Támadja a futurizmust Ady³⁰ és Balázs Béla is,³¹ de mindketten túllépnek a babitsi „mi jobb költők vagyunk” tény megállapításon, és felismerve azt, hogy a futurista mű nem emberközpontú és nem rendelkezik olyan képességgel, ami nagy emberi érzéseket képes kiváltani (ellentétben mondjuk a saját esztéticizmusukkal), Ady és Balázs Béla is odáig megy, hogy megkérdőjelezi a futurizmus művészet voltát.

A továbbiakban ez a nézet ment át az irodalmi köztudatba, és mindezt még fokozta az, hogy az olasz–török háború és főleg az I. világháború kitörése után az általános humanista háborúellenességgel élesen szembeállított a futurizmusnak a háború iránti „rajongása”. Ebből a kontextusból talán már érthető, hogy miért próbálja Kosztolányi és H. A. is elhatárolni a kötetet a futurizmustól. Így válik fontossá, hogy Kassák borzalmasnak, fájdalommal telinek festi le a háborút, hiszen ez – legalábbis világképileg – könnyen elhatárolhatóvá teszi a futurizmust és Kassák költészetét. Kosztolányi meg is teszi ezt recenziójának végén: „Marinetti a háborút csak így határozta meg: súly+szag. Ennek a szelíd költőnek (mármint Kassáknak) a meghatározása talán ez lenne: könny+könny... a végtelenig. Kassák Lajos könyvének van egy nemes és egyszerű ékszere: a fájdalom”, és erről ír Csongor is: „a háború szinte kiszaglik ezekből a sorokból, és alattuk egy megriadt, megcsalt emberi szív zokog”, és hasonlóról ír H. A. is A Hétben, amikor a kötet címében szereplő Wagnert úgy hozza összefüggésbe a versekkel, hogy Kassákot Wagnerhez hasonlóan az „érzéstolódások nagy messterének” nevezi, aki „az élet bizonytalan és szívós húrjain” játszik. A Népszava recenzense, sz. m.³² sem hagyja említés nélkül a versek érzelmi telítettségét: „Ez az eposz ellentétben a külső cselekménnyel, egy érzékeny szívű ember lelki feszültsége belső cselekvéssel.”

Ezek alapján úgy tűnik, hogy meglehetősen erős érzelmi hatást váltottak ki Kassák versei a korabeli befogadókban, aminek majd nagy jelentősége lesz a következő fejezetben, amikor azt vizsgálom, hogy az avantgárd versek poétikai sajátosságainak tekintetében valóban avantgárdnak tekinthetjük-e Kassák első verseskötetét, mivel mint látni fogjuk, a vers poétikai sajátosságai szorosan összefüggnek az alkotó közölni-akarásával (függetlenül attól, hogy a közlendő értelmi vagy érzelmi természetű-e).

Amíg az eddig említett ismertetések mind pozitívan reagáltak a kötetre, addig a Magyar Kultúrában, abban a konzervatív folyóiratban, amely mindig is támadta A Hét, a Nyugat irányvonalát, Szalay László teljesen elutasítóan ír a kötetéről.³³ Annyira elfogadhatatlannak tartja ezt a versgyűjteményt, hogy a következőket írja: „Nem tudjuk biztosan, de azt hisszük, a szerző csak paródiát akart írni: ki akarta gúnyolni a wagneres maszkban vagy még inkább annak is csak hatványozott torzításaiban tetszelgő nyugatosokat.” Bizonyítékul idéz is „egy-két ilyen modern strófá”-t.

A Szalay László által képviselt szélsőségesen konzervatív felfogás elsősorban a nyugatosokat támadja. Érdekes módon az, hogy Kassák ebből a konzervatív szemszögből „egy kosárba” kerül a Nyugat körével, bizonyos szempontból „visszacseng” majd azokban az irodalomtörténeti elképzelésekben, hogy a magyar klasszikus modernség és a magyar avantgárd voltaképpen egy tőről fakad.

Mint láthatjuk, a kortárs befogadás minden különösebb probléma nélkül végbement (persze itt Szalay László ultrakonzervatív recenziójától eltekintek). Furcsának tűnhet esetleg az, hogy nem okozott problémát a recenzensek számára a versek formája, de ekkor már nem számított újdonságnak a szabadvers. Elég arra utalni, hogy például Füst Milán két évvel ezelőtti kötete³⁴ is szabadverseket tartalmaz, de bizonyos értelemben már Ady versei is azoknak tekinthetők. (A szabadvers kérdése majd az egy évvel későbbi Babits–Kassák-vitában válik problémává, amikor Babits az esztéticizmus „bástyáit” igyekszik megvédeni a „vadaktól”). A kötet kortárs fogadtatásának kérdéséhez még visszatérek, hogy azokat majd összevessem a most következő, az avantgárd jellegzetességeinek e kötetrel kapcsolatos vizsgálatának konklúzióival.

3. A kötet vizsgálata az avantgárd mű poétikai sajátosságainak tükrében

Ahogy az *Éposz Wagner maszkjában* hagyományos irodalomtörténeti megítélésének rövid ismertetésekor megállapítottuk, azt általában a magyar avant-

gárd nyitó köteteként tartották (tartják) számon. Az itt következőkben ezt az álláspontot kísérel meg vizsgálni, mégpedig úgy, hogy a Kulcsár Szabó Ernő és Deréky Pál által a magyar avantgárd művekben vizsgált poétikai jellemzők alapján „letesztelek” a kötet verseit (közben persze kitérve más jellemzőkre is).

A bevezetőben már említettem, hogy ez, a hagyományos irodalomtörténet avantgárd felfogásától eltérő szemlélet, az avantgárd kérdését a művek felől közelíti meg. Deréky Pál azokat a műveket tartja avantgárdnak, amikben egyszerre van jelen a költői én elhasonulása, a deszemiotizáció és a montázs szerkezet.

A következőkben tehát e három sajátosság mentén vizsgálom meg a kötet verseit.

3.1. A költői én szituáltsága

A műbeli én, az alkotói alany szituáltságának vizsgálatához rögtön az *Éposz Wagner maszkjában* első verse jó anyagnak bizonyul, hiszen jól reprezentálja e szempontból az egész kötetet. A vers – amely egyike annak a két versnek, amelyik címet visel a tizenhárom közül – a következő szakasszal kezdődik:

Volt idő, hogy szent csoda-idézői voltunk a világnak,
pajkos játékkal mi üdvözlöttük az asszony első ajándékát,
mi sirattuk el a hűvös sírba ágyalt embert
s énekeltünk a zöld búza fölött és pöröltünk a bösz vihar elé:
most rabok vagyunk a vaksötét toronyban.

Ezen idézet szerint tehát a költő nem más, mint a világ „szent csoda-idézője”, aki az élet minden pillanatában ott van, szinte irányítja azt. A múltidejűség nem azt jelenti, hogy megváltozott volna azóta Kassák szerint a költő szerepe. A múlt időt (csak) a zord jelen indokolja, az, hogy most „vad, rekedt torkú mozsarak csúfolják” a költők énekét. Kassák tehát rögtön a vers elején fixálja a „műbeli ént”, és az az egész vers középponti irányítója lesz, tulajdonképpen e köré szerveződik a vers. A lírai alanynak ez a típusú szituáltsága nemcsak a középponti fixáltsága miatt, hanem az általa kifejezésre jutó költői szerepfelfogás miatt is megegyezik az Adynál tapasztalhatókkal (költő-vátesz).

Nagyjából ugyanezt a kitüntetett szerepű költői ént találjuk a kötet többi versében is, ahogy a mű középpontjában állva, „szervezi a verset”. A második versben például a világot – és annak látszólagos reménytelenségét – áttekintő alany uralja „fentről”(!) a verset:

most itt ülök a meredt fal tövében
s ím újra látom: erőnk értéktelen semmi:
mit estig összehordtunk, reggelig bedúl.

– az ötödik versben meg, a most éppen a háborút témául *választó* költőt figyelhetjük meg:

Most téged énekellek
bősz, acélkőrmű mester, sorsrendező pán: Háború!

Kulcsár Szabó Ernő arról ír,³⁵ hogy Ady lírájában nem következett be az a – más irodalmakban általában bekövetkező – lírai fordulat, ami a versalany gondolati és eszmei illetékességét megkérdőjelezte volna, sőt Ady a műbeli alanyt egy olyan pozícióba helyezte vissza, amit már Aranyynak sikerült megingatnia. Mint láttuk – a sokáig Ady hatása alatt (is) álló³⁶ – Kassák első verseskötetével a lírai alanynak nemhogy az avantgárdra jellemző elhasonulását nem figyelhetjük meg, hanem még teljes pompájában láthatjuk az Ady által a „mű fölé”, az egyeduralkodóvá emelt individuumot.

E hagyomány folytatásának a motivikus bizonyítékain kívül, Kassáknak a költői intencióról való elképzelése is fontos adalék ebből a szempontból. Mint Deréky Pál megjegyzi: „A műbeli alany szituáltságának kérdése a leg-szorosabban összefügg a szerzői intenció kérdésével: bizonyos »énközpon-túság« ugyanis szinte kötelezővé teszi, bizonyos személytelenülés viszont lehetetlenné teszi hagyományos értelemben vett mondanivaló megfogalma-zását.”³⁷ Mivel Kassák soha nem tudott teljesen lemondani a költő *világot-változtató* szerepéről, mert bár az értelem átadásáról lemondott, de az alkotó érzelmeinek közvetítéséről igazából sosem: „Az új költő nemcsak mondatait alakítja érzései szerint, sokszor a sorait is, függetlenül minden »értelemtől« úgy válogatja meg, sőt szerkeszti össze magánhangzókából és mássalhang-zókból, hogy ezen az alakításon át minél maradéknélkülbben fejeződjének ki alkotó érzései.”³⁸

Ha ezek után visszagondolunk az előző fejezetre, ahol a kortárs fogadta-tást vizsgáltuk, itt kap jelentőséget az, hogy majdnem mindegyik recenzi-s említette a versekből sugárzó erős érzelmi hatást. Még ha a – talán a leg-inkább az avantgárd felé mutató 6. (a *Brrr...bum...bumbum...bum* kezdetű) verset (amit a kötet megjelenése előtt német fordításban Szittyá már leközlött a *Mistralban*³⁹) vesszük is szemügyre, ott is azt tapasztaljuk, hogy a futu-rizmushoz hasonló „hangutánzó effektek” mellett, olyan hagyományos alak-zatok is szolgálgják az érzelmek közlését, mint az alliteráció:

Brrr...bum...bumbum...bum
 zokog az ég és zokog a föld
 s a katonák táncolnak a halállal.
 Ssssi...brrrum pa-pa-pa, bum bumm,
 kerge kánkánt zenél a pokol tarackja.

A kötetet tehát énszemléletét (és hatni akarását) tekintve mindenképpen az esztéticizmus hagyományai folytatásának tekinthetjük.

3.2. A deszemiotizáció

Az avantgárd azon törekvésének a felismerése, hogy a dologi valóságot minden áttétel nélkül emelje a műbe, azaz a jelet azonosítsa magával a dologgal, már a strukturalista irodalomtudományban elkezdődött. A nyelv ily módon való deszemiotizálása abból a hitből táplálkozott, hogy „valóság-mivoltában” minden könnyebben közölhető, és – mivel azt remélték, hogy ezzel kiiktatják a jel-létesítés mozzanatát, és így megszabadulnak a hagyományos jelek konvenció-voltától – érthetőbb is. E meggyőződés szerint tehát mind az alkotói, mind a befogadói oldal számára egyértelműsödnek a jelek. A konvención alapuló jelek elutasítása azt a következményt vonta maga után, hogy az avantgardisták harcoltak az állandósult jelkapcsolatok ellen, éppen ezért: „az avantgarde-ban a legritkább esetben figyelhető meg szimbólumképzés vagy allegorizálás.”⁴⁰ Kassákkal kapcsolatban Kulcsár Szabó Ernő megállapítja,⁴¹ hogy azért nem lehet a nála gyakran előforduló motívumokat (például: pózna, folyó, madár, papagáj) szimbólumként értelmezni, mert azok jelentése verskontextusokként módosul.

Véleményem szerint itt, a deszemiotizáció kérdésénél, érkezünk el arra a pontra, ahol védhetőnek tűnik az a vélemény, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* a magyar avantgárd első kötete, hiszen ezekben a versekben már alig találunk visszatérő vagy a konvencióban gyökeredző „képeket”, szimbólumot, és allegóriát pedig egyáltalán nem (hacsak az 5. – *Most téged énekellek...* kezdetű – vers Háború-ját nem számítjuk annak). A kötet néhány visszatérő (de állandósulástól messze álló) képe közül az egyik a „világ négy sarka” metafora (az 5. versben kétszer és a 13. – *A dombra már tüzet rakott az éber égi csősz...* – kezdetűben is találkozhatunk vele). Mivel a deszemiotizáció és képiség kérdése bizonyos fokig összefügg, itt érdemes kitérni a kötet képiségére, metaforikusságára.

E kötetben már nem fedezhetünk fel olyan verset, ami egy képre, metaforára vagy szimbólumra épülne, ami a magyar esztéticizmusnak kedvelt fogása volt (szimbolizmus, allegorikus versépítkezés). Érdemes ezen a pon-

ton kicsit megállni, és kissé eltérve a deszemiotizáció témájától, konkrét verseken megnézni a klasszikus modernség és a kötet verseinek képiségét. Ehhez Adynak és Babitsnak egy-egy olyan versét választottam, amely a Kassák-kötet néhány, a kiadás előtt a Nyugatban megjelenő, versével egy számban jelent meg.

Babits *Nel mezzo...* című (a *Magamról*⁴² első tagja) verse az allegorikus versépítkezés példája, mégpedig olyan értelemben, hogy egy metaforának: „csöpp szőlőszemnek születtem”, a végigvitele az egész művön, úgy, hogy arra közben új metaforák épülnek rá. Voltaképpen ugyanezt (egy képnek az egész művön való „végigvonulását”) látjuk Ady *Vér: ősz áldozat*⁴³ című versében is, azzal, hogy a vér (mint szimbólum) köré épül föl a vers, úgy, hogy annak egyre több konnotációját „lebbenti fel” előttünk.

Kassáknak ezeket a verseit az allegória és a szimbólum helyett a metaforák, a metaforikusság jellemzi. Az egész vers egyetlen metaforikus képre való felépítése helyett állandóan új, meglepő képek és metaforák egymásra torlódásával találkozhatunk. A sűrített képesség nagyszerűen alkalmas a háború borzalmainak kifejezésére: „kerge kánkánt zenél a pokol tarackja”. Ebben a sorban például egy metaforikus birtokos szerkezethez társul metaforikus ige, de úgy, hogy az ahhoz a tárgyhoz is metaforikusan viszonyul, amelyik (ha nem is metaforikus), de meglepő erejű jelzős szerkezet. Az ilyen képiségnek fő ereje (a sűrítettségen kívül) a *meglepetésben* van. Ezeknél a képeknél a várhatóság foka igen alacsony. A magyar költői hagyományban inkább a „megfagyott”⁴⁴ (vagy halott) metaforák újraélesztése volt jellemző, ami Babits költészetében is tovább folytatódott. Amíg az ilyen metafora sajátossága az, hogy inkább „a már felderített területen marad, nem szélesíti a jelentés területét”,⁴⁵ addig Kassák metaforái jobban kiaknázzák a jelentésteremtés lehetőségét. A képek meglepő képzettársításainak hatását növeli az, hogy sokszor egy egész szintaktikai szerkezet fejezi azt ki, például:

„a dombokon két esett öszvér körme kapálja az eget” (6.)

„Hervadt embert kacagva köszöntött a reggel” (3.)

„Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján” (1.)

„Zűrös erdőkben, dúlt állati menedéken

rikolt már a szilaj katonák nyelve” (9.)

„A végtelen határban csokorba álltak

a fáradt, bomlott szemű katonák.” (11. vers)

Összességében megállapíthatjuk, hogy a deszemiotizáció már Kassák első versesköteténél jelentkezik. Emellett megjelenik a Kassák későbbi (*A ló meghal...*, *Számozott versek*) verseinek erős, meglepő képisége is.

3.3. A művek szerkezete

A Derék Pál által felsorolt harmadik poétikai jellemzője az avantgárd irodalmi alkotásnak a montázsszerű szerkesztettség. Az avantgárd mű az egyseges felépítés helyett a montázs elve alapján épül. A hagyományos mű szerves szerkezetű, azaz a részek a műegész megteremtését szolgálják (ugyanakkor az is meghatározza a részeket, így egy kölcsönös függőség alakul ki a részek és az egész között). Ezzel szemben az avantgárd mű szerves szerkezetű, a részek és az egész nem állnak szoros kapcsolatban egymással, azok értelme között nincs összefüggés. Az avantgárd mű (szerkesztettségét tekintve) központi kategóriájává így a törés válik.

E kötet kapcsán már utaltunk egyszer a szerkesztettségre, amikor Kosztolányi recenziójának ismertetésekor, az expresszionizmusra jellemző, egymás mellé rendelésnek a kérdésére térünk ki. Ahogy ott már említettem, a kötet versei szerves szerkezetűek, és ez alól csak a 6. (*Brrr...bum...bum-bum...bum...*) vers jelent kivételt. E versnél igaznak tűnik Kosztolányi állítása. Ez a vers hat szakasza hat (az expresszionisták által oly kedvelt) látomás. A vers „nem halad sehová”, a látomások valóban egyenértékűek, egymás mellé rendelték. A szakaszokat többször egy-egy önálló sor is elválasztja egymástól. Ezek vagy az expresszionizmusra jellemző felkiáltások, vagy a futurizmusra jellemző hangutánzások. Az avantgárd szöveg teljes szervetlenségét azonban egy valami gátolja. Ez pedig ugyanaz, ami a lírai alany eliminálódását is akadályozta, a közölni-akarás. A vers egyes látomásai ugyanis ugyanazt a műegészt, a háború szörnyűségének *megjelenítését* szolgálják. A kötet verseinek megszerkesztettsége általában tehát hagyományosnak mondható, de az avantgárd szervetlen, a montázs elve alapján építkező műve felé mutató műnek is útjában áll Kassák hatni-akarása.

A kötet poétikai sajátosságainak vizsgálata során többször is beleütköztünk Kassák közölni-akaráiba. Ezeket a műveket az avantgárd művekkel szemben tehát a *világnézet*, a társadalmi hatni-akarásnak a műbe emelése jellemzi.

4. Összegzés

Az *Éposz Wagner maszkjában*nak a Derék Pál által avantgárd műnek tekintett szövegek poétikai jellegzetességük alapján való vizsgálatának eredménye az, hogy ha elfogadjuk ezt a „kritériumrendszert”, akkor a kötet versei nem tekinthetők avantgárd műnek, hiszen a három szempont közül csak egynek (a dezemiotizációnak) feleltek meg a művek. Nyilvánvaló persze, hogy fel-

lelhetők benne ezenkívül is avantgárd felé mutató jegyek (például képalakítás), de a kötet még sok szállal (például a műbeli én szituáltsága, versépítkezés, jelzõdominancia) az esztéticizmushoz kötõdik.

Ezek alapján *átmenetinek* tarthatjuk a kötet verseit, a magyar lírai modernség és az avantgárd között, ami nem jelenti azt, hogy ebbõl az átmeneti formából fejlõdött volna ki a magyar avantgárd, de mindenképpen annak irodalomtörténeti elõfutárának tekinthetjük. Az átmenetiséget igazolja a kortárs fogadtatás is, azzal, hogy viszonylag probléma nélkül befogadták a kötetet, szemben a húszas évek avantgárd alkotásaival.⁴⁶ Ezt, az egyszerre az esztéticizmushoz és avantgárdhoz való „kötõdést”, mutatja egy olyan irodalmon kívüli jelenség is, mint a címlap. Kassák munkásságát ismerve, talán nem tűnik feleslegesnek jelentõséget tulajdonítani ennek, hiszen ahogy az *Egy ember életében* az *Életsíratás* kiadására való visszaemlékezése: „Valami szép címlapra lenne szükségem. A címlap fontos!”,⁴⁷ és egész pályája is bizonyítja, mindig fontos volt számára mûveinek külsõ megjelenése. A késõbb a tipográfia iránt egyre nagyobb érdeklõdést tanúsító Kassák 1921-tõl nagyrészt maga tervezi és alkotja borítóit, az évtized közepétõl pedig már másoknak is készít címlapot, de ekkor még mással⁴⁸ készítette a kötet borítólapját. A kötet címlapja nem nagyon üt el a Nyugat által kiadott könyvek szecessziós borítójától. Ugyanaz az ornamentikus díszítettség figyelhetõ meg rajta, mint például az 1914-es, Nyugat által kiadott, Ady-köteten.⁴⁹ Bár a fatörzset átszûrõ kard már valami újszerûséget sejtet, de még maga ez az újdonságot jelentõ motívum is az esztéticizmus szimbolikusságában van kódolva.

A kötettel kapcsolatban azt láthattuk, hogy az avantgárd mûre jellemzõ költõi én-elhasonulás és montázs-elvû szerkesztettség felé mutató folyamatnak „útját állja” a világnézetnek, a társadalmi hatni-akarásnak a mûbe emelése. Ebbõl a szempontból érdekesnek tûnhet, hogy Kassáknak éppen az 1920-as években sikerült igazi avantgárd költeményeket létrehoznia, abban az idõszakban, amikor viszonylag kevésbé játszott fontos szerepet életében a szocialista világnézet, mint az ezt megelõzõ években.

1 JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Hel, 1980, 16–17.

2 Uo., 17.

3 Uo.

4 A szó helyesírásánál érvényben lévõ Helyesírási Szabályzatot követtem (még ha az eltér is a szakirodalomban megszokottól); az idézetekben természetesen az eredetihez hûen szerepel a szó.

5 Ezek közül hármat használtam fel munkám során (lásd a késõbbi jegyzeteket).

- 6 Természetesen mindazok számára segítséget nyújthatnak az ilyen kortárs források, akiknek kutatási területe a nyomtatott sajtó megjelenése utáni időből való.
- 7 DERÉKY Pál, *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában*, Literatura, 1987–1988, 3. sz.
- 8 FERENCZI László, *En Kassák Lajos vagyok*, Bp., 1987.
- 9 BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde. 1. A szecessziótól a dadáig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Újvidék, 1969.
- 10 KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassájkánál, Új Írás, 1987, 5. sz.
- 11 DERÉKY Pál, *A húszas évek vége a magyar avantgarde költészet szemszögéből = „de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992, 175.
- 12 DERÉKY Pál, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány = A műértelmezés helye az irodalomtudományban*, szerk. BERNÁTH Árpád, Szeged, 1990, 202.
- 13 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h. 224.
- 14 KASSÁK Lajos, *Éposz Wagner maszkjában*, Bp., 1915.
- 15 E témával eddig FERENCZI László foglalkozott már említett könyvében (lásd 8. jegyzet).
- 16 BORI, i. m., 17–21.
- 17 Uo., 18.
- 18 ACZÉL Géza, *Teremtő avantgarde*, Bp., 1988, 25.
- 19 KASSÁK Lajos, *Életsíratás*, Bp., 1912.
- 20 KASSÁK Lajos, *Isten báránykái*, Bp., 1914.
- 21 Erről lásd: FERENCZI, i. m., 43–54.
- 22 Nyugat, 1915, I, 625–626.
- 23 A Hét, 1909, II, 467–468.
- 24 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők – külföldi antológia* –, Bp., 1913.
- 25 Új Nemzedék, 1915, 23. sz. (jún. 6.), 16.
- 26 DERÉKY Pál fogalma; l. D. P., *Műértelmezés...*, i. h., 207.
- 27 A Hét, 1915, I, 278–279.
- 28 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h., 224.
- 29 Nyugat, 1910, I, 487–488.
- 30 Nyugat, 1911, II, 247.
- 31 Nyugat, 1912, I, 645–647.
- 32 Népszava, 1915. ápr. 11, 7–8.
- 33 Magyar Kultúra, 1915, I, 378.
- 34 FÜST Milán, *Változtatnod nem lehet*, Bp., 1913.
- 35 KULCSÁR SZABÓ, „...ki üdvözöl téged”..., i. h., 132.
- 36 Lásd a *Játék-Élet* ciklusról a RÓNAY György által írottakat: R. Gy., *Kassák Lajos – alkotásai és vallomásai tükrében* –, Bp., 1971, 69.
- 37 DERÉKY, *Az olasz futurizmus...*, i. h., 230.
- 38 KASSÁK Lajos, *Az új versről = Uő, Csavargók, alkotók*, Bp., 1975, 409.
- 39 A Hugo KERSTEN és SZITTYA Emil által szerkesztett, Zürichben kiadott, mindössze 3 számot megélt lap első számának címlapján jelent meg *Csata* címmel.
- 40 KULCSÁR SZABÓ, „...ki üdvözöl téged”..., i. h., 131.
- 41 Uo.
- 42 Nyugat, 1914, II, 348–349. E verssel egy számban jelent meg az *Éposz Wagner maszkjában* 11. (A végtelen határban csokorban álltak... kezdetű) verse *Mars Isten nyája* címmel.
- 43 Nyugat, 1915, I, 38–39; a 7. (Most búvik a csönd...) és a 10. (Az öregek...) verssel egy számban.
- 44 Nelson GOODMAN kifejezése; lásd G., N., *A művészet nyelvei* (részletek), Hel, 1990, 422.

- 45 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében = Formateremtő elvek a költői alkotásban*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971.
- 46 DERÉKY, *Műértelmezés...*, i. h., 210.
- 47 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., 1957⁴, 392.
- 48 E kötetének címlapját például SZTANEK J. rajzolta.
- 49 ADY Endre, *Ki látott engem?*, Bp., 1914.

Egy elemzés kudarcai – Vadász Géza Janus-könyve

Hosszú idő után jelent meg egy olyan monográfia, amely Janus Pannoniusszal foglalkozik (VADÁSZ Géza, *Janus Pannonius epigrammái. Műelemzések és magyarázatok*, Bp., Argumentum, 1992). Szerzője, Vadász Géza korábban több tanulmányt közölt az Irodalomtörténeti Közleményekben és a Magyar Filozófiai Szemlében. Ezekben Janus verseit az antik auktorok párhuzamos helyeivel összefüggésben értelmezte, gazdag adatkészlet birtokában. Hogy csak egyet említsek ezek közül: a *Búcsú Váradtól* antik háttérét tárgyaló tanulmánya (ItK 1987–1988, 103–110) olyan részletességgel vizsgálja a verset, amilyent Pais Dezső 1910-es, *A szelek versenyéről* szóló tanulmánya óta nem láttunk.

Többéves munkájának összefoglalását olvashatjuk az epigrammákat elemző kötetében, mely hasznos újításokat tartalmaz az „irodalomkedvelők, írók, tanárok, könyvtárosok és latinos műveltségű olvasók”, (illetve a pár sorral alább olvasható állítás szerint „mindannyiunk”) számára. A szerző állításait az előszóban megjelölt tág közönség latinul tudó része könnyen össze tudja vetni a versekkel, mert a szerző az epigrammák hivatkozásaiban a V. Kovács Sándor készítette, részben kétnyelvű, sokak számára elérhető Janus-kiadás (a továbbiakban: a V. Kovács-kiadás [*Jani Pannonii opera omnia – Janus Pannonius összes munkái*, kiad. V. KOVÁCS Sándor, Bp., Tankönyvkiadó, 1987]) versszámait adta meg. A kritikai kiadás megjelenéséig fontos volna párhuzamosan közölni egyfelől a hagyományosan forrásként megjelölt, Teleki-Kovácsnay-féle kiadás és a később felfedezett szövegek kiadásainak adatait, másfelől a V. Kovács-kiadásét. A szerző sajnos csak az utóbbit idézi. A legtöbb latin idézet mellé fordítást kap az olvasó.

Számos fontos eredményt említhetünk még. Jól sikerült az az elemzés, amely az itáliaiak által barbárnak tartott Pannonia szülötte, Janus és Itália viszonyát mutatják be (VADÁSZ, *i. m.*, 33–34, 41, 218–219). Ez a viszony teszi fontossá a költői programban azokat a verseket, amelyek elfogadtatják a kortárs közönséggel Pannoniát. Haszonnal forgatható az a rész is, amely az idősebb kortárs, Beccadelli *Hermaphroditus*át veti össze az ő hatására is létrejött Ursula-versekkel.

A szerző új értelmezési lehetőségeket vet fel, több ponton módosítja a hagyományt, új olvasatokat kínál. Egy esetet emelnénk ki: a Porciáról szóló Janus-epigrammát (TK 1, 114 [ep 107]) idáig a pajzán epigrammák gyűjteményébe sorolta az értelmezői és fordítói hagyomány – a Csorba Győző által fordított pajzán epigramma-gyűjtemény például a következő fordítást tartalmazza: „Porcia, hogy parazsat tettek nyelvére, kezes lett, / s így rebegett: igenis, jó uram, édesapám!” (JANUS Pannonius, *Epigrammata lasciva – Pajzán epigrammák*, szerk., ford., utószó, jegyz. CSORBA Győző, Bp., Helikon, 1986.) Vadász magyarázata világossá teszi, hogy a Caesar győzelme után öngyilkos Cato lányáról van szó, aki követte apját és férjét, és nem valami parázssal bujálkodni kényszerített szerencsétlenről.

A fenti és más fontos részeredmények mellett ugyanakkor sajnos alapvető problémákat látunk a könyvben.

Rögtön a könyv alcíme – műelemzések és magyarázatok – kérdésre késztet: hogyan lehet elkülöníteni a kettőt, mikor elemez, s mikor magyaráz a szerző? Csak tippelni tudunk: a két szó talán kétféle hagyományos feldolgozási módra utal: egyrészt egy tematikusan elrendezett monográfiára vagy tanulmánykötetre, másrészt egy versek, sorok szerint előrehaladó kommentárra. Egyik esetben sem kerülhetők el olyan bevezető részek, amelyekben a szerző áttekinti az epigrammákra vonatkozó eddigi általános megállapításokat, számot ad az ide vonatkozó kutatás eddigi eredményeiről, tisztázza az eddigi álláspontok különbségeit és azonosságait, s megadja saját álláspontját, amelyet a következőkben igazolni fog.

A két lehetőség ezután válhatna szét: a szerző vagy argumentációjának rendelkezne alá a versek csoportosítását, vagy valamely kiadás rendjében versről versre, sorról sorra elemezné őket, és legfeljebb az egyes versek bevezetésében utalna az előszóban megfogalmazott tételekre.

A szerző sajnos nem él semmiféle ilyen módszerrel sem. A V. Kovács-kiadás – nagyon is megkérdőjelezhető – sorrendjében közli a verseket, úgy, hogy az elsőként előforduló epigrammához fűzi azokat, amelyeket témájuk vagy forrásuk miatt odakapcsolhatónak ítél. Az elemzések elméleti háttere, konklúziója ezért csak az egyes versekkel kapcsolatos állításokban jelenik meg. Ezek az állítások általában nélkülözik a kontextust és argumentációt, s ezzel megfosztják az olvasót a végig gondolás lehetőségétől. Azt például, hogy Janus Pannonius a „XV. századi verizmus” képviselője, mintegy tíz helyen említi a szerző (VADÁSZ, *i. m.*, 27–28, 39, 65, 71, 90, 141, 155, 157, 176, 194), de egyik helyen sem tárgyalja részletesen ezt a – mint később igazolni próbáljuk, vitatható – terminust. Ez a módszertelenség növeli a tisztázatlanságok, önellentmondások lehetőségét. Az egyik helyen (uo., 179)

megtudjuk: „Janus csak pogány istenképzetekkel rendelkezik”, másutt viszont (uo., 218) kiderül egy versről, hogy bibliai forrása van – a parókát viselő Galeotto leleplezése kapcsán Vadász szerint a korábbi pogány János evangéliumára hivatkozik: a parókán megütköző Janus szavai (iam tango, vix credo tamen – már érintem, mégis alig hiszem) azokra a szavakra utalnak, amelyeket Jézus vált a hitetlen Tamással: Nisi videro in manibus ejus fixuram clavorum, et mittam digitum meum in locum clavorum, et mittam manum meam in latus ejus, non credam... Infer digitum tuum huc, et vide... (János 20, 25, 27. Káldi: hacsak nem látom az ő kezein a szegek nyomát, és ujjamat a szegek helyére nem bocsátom, és kezemet az ő oldalába nem teszem, én nem hiszem... Tedd ide az ujjaidat, és nézd.) A *credo* ige kivételével a két rész között semmi azonosság nincs. A pécsi püspököt aligha tarthatnánk pusztán pogány képzetekkel rendelkező költőnek. Az életműben bizony vannak olyan helyek, amelyek keresztény témájúak, és az antikizálás mellett is óhatatlanul tartalmaznak keresztény „istenképzeteket” – ilyen például Az *Atya- és Fiúisten beszélgetése az emberi nem elpusztításáról, akikhez végül a Boldogságos Szűz könyörög*.

Már az eddigi sorok érvényességét és célját is megkérdőjelezheti, hogy az előszóban megjelölt tág közönségen belül a szerző nem határolja el a korral foglalkozó kutatók, oktatók, hallgatók, a tudományos intézmények dolgozói csoportját. A mű ezek szerint ismeretterjesztő. A recenzensnek nem lehet feladata kétségbe vonni a szerző megítélését, mindössze fájjalja, hogy – mintegy a játékból kihagyva – csak feltételelesen kérheti számon további részek hiányát, olyanokét, amelyek a tudományos tárgyalásmód alapjai, az egyetem első évétől a nagydoktori dolgozatokig: hogy a könyv végén egyáltalán nincs bibliográfia, nincs rövidítésjegyzék, és csak igen következtlen, tisztázatlan rendszerű, nemegyszer fogyatékos hivatkozásokat tartalmaz. (A kötetben egyébként nem akadtam a lektor nevére.)

Az utóbbiakat egy ismeretterjesztő műben éppenséggel másképpen kellett volna közölni. Mit kezdhet az irodalomkedvelő például az olyan hivatkozással, mint Martialissal kapcsolatban a következő: Spectac. 15. (uo., 121)? A Martialis-életműből a hivatkozott *Látványosságok könyve* utoljára Csengery János fordításában jelent meg teljesen, több mint félszázada. (Marcus Valerius MARTIALIS epigrammáinak XIV. könyve a *Látványosságok könyvével*. Ford., bev., jegyz. CSENGERY János, Bp., Supplementum ad M. Valerium Martialem, 1942.)

Lehet, hogy a szerző a pontosság és a visszakereshetőség miatt minden hivatkozást szöveghehellyel akar ellátni, még akkor is, ha ezeket a hivatkozásokat nem mindenki ismeri. De akkor nem látunk indokot arra, hogy miért

nem ad meg elegendő információt a szerző például a következő megállapítás után: „Miután Catullus legitimizálta a *cacare* (kakálni) igét a költői nyelvben, a polgárjogot nyert kifejezést a továbbiakban használja még Horatius, Phaedrus és Martialis is” (VADÁSZ, *i. m.*, 36). Az auktorok mellett egyetlen szöveghelyet sem találunk – erre legfeljebb a szemérem lehet a magyarázat. Nincs hivatkozás sem valamilyen monográfiára vagy tanulmányra, sem valamilyen szótárra, például a *Thesaurus Linguae Latinae*-ra vagy Forcellini *Totius Latinitatis Lexiconára*. Pedig az utóbbi két szótár – talán éppen a fenti állítások forrása is – nélkülözhetetlen és bevallott eszköze mindenkinek, aki az ókori és a humanista költészet közötti párhuzamos szöveghelyek után kutat. A *Thesaurus*ban természetesen megtalálható az összes említett auktor (s még az is, hogy a szót már Catullus előtt használják az *Atellana*- és a *mimus*-szerzők). Ha tehát a szerző el akarja zárni az illemtelen szöveghelyeket, használhatná például a *Thesaurus*ra történő hivatkozás lehetőségét: a T. L. L. rövidítést és esetleg a sorszámjelölést. Semmiképpen nem volna szabad beérnie egyetlen közvetett hivatkozással, azzal, hogy a 240. oldalon egy Janus-vers vizsgálata során bizonyos szavakról megállapítja: azokat „Janus alkotta, még a *thesaurusok*ban sem találhatók” (uo., 240).

A hivatkozás hiányának másik problémája, hogy – különösen egy ismeretterjesztő mű esetében – a szerző könnyen tűnhet az olvasó szemében olyan memória-zseninek, mint amilyen Janus Pannonius volt. Sőt! Az átlagolvasó ennél is hatalmasabb tudásanyagot sejtethet egy ilyen állítás mögött, hogy „A *discutere* igét csupán a II. századtól használják megvizsgálni, megítélni értelemben”, ha nem tudja, hogy az állítás mögött – feltehetően – a *Thesaurus* *discutio* szócikkének következő állítása áll: *i. q. perquirere, examinare (inde a saec. II. ex.)* (T. L. L. *discutio* p. 1374. l. 60. [II. B.]).

Maradjunk még a hivatkozásoknál: a forrásokra való hivatkozások módja nem következetes. A 116. oldalon például az Ovidius-hivatkozásban a cím dőlt betűvel és arab számokkal áll (*Fasti*, 4. 23); két sorral lejjebb a Vergilius-hivatkozás álló betűvel, római énekszámozással (*Aen.* VI. 859.). A rövidítések két fő típusa a már említett *Thesaurus*éval és a Forcellini-lexikonéval azonos. A korrekt eljárás az lett volna, ha a szerző a zavaró sokféleséget – akár a korrektúra átnézése során – megszüntette volna, és a rövidítések feloldásait megadta volna latinul és magyarul (ahogy egy ismeretterjesztő műhöz illik), vagy ha hivatkozott volna az említett két szótár közül a modernebb, részletesebb *Thesaurus* rövidítési módjára (bár így a megfejtők körét a tudományos intézményre korlátozta volna). Ezzel a szerző nagyban emelte volna hivatkozásainak hitelét. Úgy tűnik ugyanis, hogy néhány hivatkozás nem alapul szövegismereten, hanem a szótár közlésének

egyszerű átvétele. A 131. oldalon például a *facundia* szóval kapcsolatban a következő Forcellini-típusú Varro-hivatkozás áll: 6. L. L. 7. Ha megnézzük Varro *De lingua latina* című műve fennmaradt részeinek valamelyik kiadását, megállapíthatjuk, hogy a 6. könyv 7. része bizony elég terjedelmes: nem is véletlen, hogy a kiadások még tovább tagolják bekezdésekre. Szinte lehetetlen, hogy ha a Szerző utánaolvasott volna a résznek, nem jelölte volna meg egyúttal a bekezdés számát (52) is. (A Thesaurusban a hivatkozás eleve a bekezdésre történik, a következőképpen: VARRO ling. 6, 52.)

Problematicusnak tartjuk azt is, hogy a szerző a párhuzamos helyek értékelése, felhasználásuk során egyáltalán nem differenciál. Nem különíti el azokat a párhuzamokat, amelyek valamely frazeológiai egység pusztá átvételei, a klasszikus latin nyelv használatának szükségszerű velejárói, valamint azokat, amelyekben az idézés egyben reflexió a hagyományra. Amikor a tüskerenetegbe lépő (incedens) Silvia (TK 1, 147 [ep 100]) esetében a szerző az *Aeneis*ből hoz párhuzamokat, amelyekben Iunóval, illetve Didóval (VERG Aen. 1,46. 1,495.) kapcsolatban olvashatjuk az *incedo* igét: az első esetben Iuno királynőként vonul be az istenek közé, a másik esetben a szintén királynő Dido vonul be a templomba. A recenzens kételkedni kényszerül: itt legfeljebb egyazon ige használatáról van szó, de a jelentésük teljesen más.

A hivatkozásokhoz hasonlóan következetlen, s olykor elfogadhatatlan a nevek helyesírása. Többfajta írásmód keveredik például a „Timausz” (VADÁSZ, i. m., 43) cím és a „Theophrasztusz” (uo., 152) név esetén. Két helyen (uo., 65, 114) is előfordul, tehát valószínűleg nem sajtóhiba a (mutatóból kimaradt) „Neubolé” név, a helyes Neobulé helyett. Egymáshoz képest következetlen például a „Szilvia” név fölötti sorban olvasható „Vergilius” (uo., 56), valamint a hibás „Euthlos” alatt két sorral megjelenő „Euathlosz” (uo., 113).

Az ismeretterjesztő cél nem menti fel az szerzőt az alól, hogy valamiképpen hivatkozzék más kutatókra, ha azok eredményei kiegészítik az övét. Számos ismeretterjesztő mű szerzője közli a felhasznált irodalmat a mű végén – egy összefoglalás ettől is lehet hasznos. Vadász Géza viszont csak a szövegben zárójelbe tett, fogyatékos hivatkozásokkal él, ha él. Számos kortárs eredmény ugyanis kimarad a hivatkozások közül. Ezt kell megállapítanunk például azzal az epigrammával kapcsolatban, amelyben Janus kétértelműen azt állítja Gryllusról, verseiben gyakran támadott tanulótersáról, hogy anyja farkasszuka (lupa) volt (p 34. ep 78.). A szerző Ciceróra és Ausoniusra hivatkozva közli azt a poént, amelyet a hivatkozások nélkül ugyan, de már 1964-ben lelőtt Gerézdi Rabán az akadémiai irodalomtörténeti kézikönyv Janus-fejezetében: azt, hogy a szó nemcsak anyafarkast, hanem

utcalányt is jelent. (*A magyar irodalom története*, 1, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., Akadémiai, 1964, 229.) A fenti eset kiragadott példa: Huszti József, Miklós Pál, Kocziszký Éva, Marianna D. Birnbaum nevét szintén megemlíthetjük. (Az utóbbi három szerző közül Huszti számtalan helyen, az utóbbi két szerző a *Saját lelkéhez* című elégia asztrológiai értelmezésének kapcsán hiányzik – vö. a 102. oldalon található állítást HUSZTI József, *Janus Pannonius asztrológiai álláspontja*, Minerva (1927), 58; Uő, *Janus Pannonius*, Pécs, Janus Pannonius-Társaság, 1931, 215; MIKLÓS Pál, *Janus Pannonius egy verséről* (*Ad animam suam*) = *Janus Pannonius [Tanulmányok]*, szerk. KARDOS Tibor és V. KOVÁCS Sándor, Bp., Akadémiai, 1975; KOCZISZKY Éva, *Ad animam suam*, ItK 1981, 192–209. A témáról Kugler Nóra, az ELTE ÁITK hallgatója írt és ismertetett dolgozatot az 1987-es pécsi OTDK konferencián. Dolgozata nincs birtokomban – előadásában a vers asztrológiai megfejtése mellett foglalt állást. Birnbaum neve hiányzik például a 190. oldalon, Janus Martialis-imitációja kapcsán. Vö. BIRNBAUM, Marianna D., *Janus Pannonius: Poet and Politician*, Zagreb, Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti, 1981, 23.) Talán a legtöbbet mellőzött kutató Török László. A könyvben számos eredmény található, amelyet ő néhány évvel korábban már közölt, olyan tanulmányokban, amelyek a szerzőivel olykor egyazon évfolyamban jelentek meg az Irodalomtörténeti Közleményekben. (A 144. oldalon a 251–252. számú epigramma kapcsán a szerző nem mulasztja el a hivatkozást saját tanulmányára, amely az ItK 93. évfolyamában jelent meg, ugyanakkor nem hivatkozik Török László azonos évfolyamban, korábban megjelent cikkére [TÖRÖK, ItK 1989, 417].)

Az „új” eredmények körüljárása világosan bizonyítja, hogy az ilyen inkollegialitás nemcsak általában vet rossz fényt a szerzőre, hanem közvetlen kárral is jár. Az idézendő eset egy aristotelési szó, a *kyminopristés* (köményhasogató), amelyet Janus felhasznál. A kifejezés Török László szerint hapax legómenon, csak Aristotelésnél található meg (TÖRÖK, i. h., 423); Vadász az Aristotelés-helyet szintén közli (VADÁSZ, i. m., 124), de párhuzamként megadja még Aristophanés *Darazsak* (illetve nála: a *Darázs*) című komédiájának, valamint Theokritos egyik idilljének szöveghelyeit is. Nos, a komédia 1358. sorában (és nem az 1348.-ban, ahogy a szerző állítja) a következő szót olvashatjuk: *kyminopristokardamoglyphon* (Arany János fordításában: ká-kán-csomó-haj-szőrszálhasogató). A Theokritos-hely (10,55.) – kataprión to kyminon – szintén nem egyezik a Janus által felhasznált szóval. Ha Vadász Géza nem nézte is meg a hivatkozott helyeket, szöveget üthetett volna a fejébe, hogy a párhuzamos hely korábbi közlője csak egy forrásra hivatkozik. Ennek híján maradt a bizony (ny)esendő hivatkozás.

Olykor viszont a szerző nem habozik egy-egy mellékes, mégis nagyívű állítást úgy közölni, mintha az szakmai közmegegyezésen alapulna. „Janus, akit felvilágosult nézetei miatt – barátjával, Galeottóval együtt – a reformáció előfutárának szokás tekinteni” – olvashatjuk (uo., 162). Ha visszagondolunk egy korábbi tételére, mely szerint Janus csak pogány istenképzetekkel rendelkezik, a ki nem mondott, de valószínűleg el sem gondolt konklúzió erősen elgondolkoztató: a pogány istenképzetek mint a reformáció előfutárai? A paradox tétel igazolása a szerzőre vár. Mindenesetre aligha nem tett volna jót, ha nem általában a szokásra hivatkozott volna, hanem idézte volna forrását, összevetve egy másik, dokumentálhatóan általános hagyománnyal: Huszti József állításaival Janus vallástalanságáról, valamint Bán Imre értékelését arról, hogy mennyire leszűkítve használják fel Janus pápaellenes verseit a protestáns polémiában (*Janus Pannonius [Tanulmányok]...*, i. kiad., 499).

A hivatkozás hiányát tapasztaljuk ott is, ahol az elemzések állításait számítógépes szövegelemzés támogatja meg. Ez mindenképpen üdvözlendő. De sajnos nem tudjuk meg, hogy milyen algoritmussal végezte el az elemzést – csak a tanácsadó, Wittmann Géza nevét ismerjük meg egy köszönetnyilvánításban (VADÁSZ, i. m., 166). A számítógép használata főleg a metrikai elemzések esetén történik: a program generálja az adott Janus-sor más lehetséges metrikai változatait, s ezeket veti össze a szerző Janus megoldásával. Az eredmények néhol egészen meghökkentő lehetőségekről szólnak, például a következő két hendecasyllabus esetében: *O vicine pater, meo nec unquam / Hunc tu consilio modum sequeris* (Ó, szomszéd apa, azt tanácsolom, sohase járj el ily módon). A szerző szerint „a számítógép kiderítette, hogy Janus kénytelen volt tmesist (a szó kettészakítása) alkalmazni a *nec unquam* (sohasem) esetében, mivel a *nunquam* szó felhasználásával a 10 szó nem illeszthető hendecasyllabusba. Ugyanis a *nunquam* kétszótagú, a versformában viszont három szótagra van szükség (uo., 76). A számítógép kiderítette? Akkor a megszemélyesítés mögött olyan szoftver áll, amellyel a világpiacon is előrukkolhatna kitalálója: hiszen a bűvös gép képes felismerni a *nec unquam* szót mint a *nunquam* változatát, felismeri, hogy a két szó különbsége az – oly különbözőképpen alkalmazható – tmesis terminusával írható le, tehát bizonyosan más retorikai eljárásokat is ismernie kell. Sajnos attól tartunk, hogy mindezeket a lehetőségeket egy olyan lénynek köszönhetjük, aki a számítógép lehetőségeit messze meghaladja: Vadász Gézának magának. A számítógépes ellenőrzés az általa kiderítettekhez legfeljebb azzal járulhatott hozzá, hogy igazolta: a háromszótagú *nec unquam*-ot nem helyettesíthetjük a kétszótagú *nunquam*-mal egy kötött szótagszámú metrum-

ban. Ezt a tényt viszont meglehetősen könnyen ellenőrizhetjük a mutatóujj kopogtatásával, hagyományos digitális műszerünkkel is.

Mint már említettük, az elrendezés miatt igen nehéz értékelni a szerző elképzeléseit. Ehhez el kellett végeznünk, amit a szerző elmulasztott: a szét-szórt állításokat egybeszedtük, és tisztázni próbáltuk egymáshoz való viszonyukat. Itt ingoványos talajon járunk: a rendszerezés eredményeit óhatatlanul befolyásolják a rendszerező elvek. Mentségünk, hogy az ingoványba a szerzőt követve tévedtünk, és hogy helyette próbálunk valamiféle rendet rakni.

1. *A szerző költészetfelfogása.* A költői és a nem költői kifejezésmód között a szerző két szempontból végez elhatárolást. Az egyik kritérium az el nem avuló, általános emberi érzés, tapasztalat kifejezése (uo., 32, 120, 121, 127, 128–129, 221). A tétellel – megfoghatatlan volta miatt – akár egyet is érthetnénk, ha a felhozott példák nem ingatnának meg ebben. A felakasztott Ambrosiusról szóló epigrammával (TK 1, 182 [ep 185]) kapcsolatban tett állítás olvastán talán nem egyedül én hőköltem meg: „Maga az alapgondolat örök emberi érzést fejez ki. Ki nem kívánta már gyűlölt ellenségének, hogy akassza fel magát, és ha megtörtént, így kiáltunk fel: van Isten!”

A költőiség másik kritériuma a magasrendűség, a közönségesség kerülése (VADÁSZ, *i. m.*, 35, 40, 52, 65–66, 121, 187). A kritérium meghökkentő, ha arra gondolunk, hogy Janus az iskolában három, magasztos, alantas, és közepes stílusnemről olvasott, s mindhármát művelte is, akárcsak kortársai. Nem állíthatjuk tehát Vadásszal, hogy a Janus-kortárs Johannes Aurispa egyik, Ursa vulváját kitárgyaló pajzán epigrammája „földhözragadt” hasonlatai, közönséges, ízléstelennek érzett stílusa miatt nem méltó a költészet rangjára, „még ha disztichonai hibátlanul csendülnek is fel”. Számos kortárs védelmezte ezeket a verseket mint költői alkotásokat – például Janus mestere, Guarinus. Ő a pajzán költészet ellenfeleivel szemben azt a Catullust idézte, aki 16. epigrammájában barátait farba- és szájbakúrással fenyegetve hangoztatja: a kegyes költő maga legyen tiszta életvitelű, a verseket ilyesmire semmi nem kötelezi.

A harmadik kritérium, a *callida junctura*, a szavak ügyes kapcsolása. Ez esetben Janus a tematikus kihágásokra is felmentést kap: amikor egy epigrammájában pénzt kér vissza, bejelentésére „a pénzügyi számadások pontossága, egzaktága jellemző, és csupán a szavak szellemes elrendezése (a horatiusi *callida junctura*), valamint a hexameteres forma teszi verssé”. Az állítással kapcsolatban felvetődik a kérdés: mit lehet megmagyarázni az ilyen előíró értékeléssel? A szerző vers-fogalmát vagy Janusét?

2. *Janus poétikai vezérelvei.* Az első ilyen elv a harmónia elve (p 37–38. ep 80, ep 85, ep 108.): az „isten arányok bővületében élő reneszánsz” képviselője, „a harmóniaeszmény híve” küzd a deformis, törpe esztétikai kategóriái ellen. A megállapítást a szerző egy olyan epigrammával kapcsolatban fogalmazza meg, amelyben Janus a törpe Balázs formátlanságán és csúfságán gúnyolódik. A recenzens kételkedni kénytelen: Janusnak számtalan egyéb alkalmá volt arra, hogy poétikai fejtegetéseket közöljön, nem valószínű, hogy poétikáját törpetani vizsgálódásaiban dolgozta ki. Másrészt harmónia ide, aránytisztetlet oda, Janus obszcén epigrammaiban gyakran jelenik meg a deformitas és a turpitude, nem mint a küzdelem, hanem mint a nevetség tárgya. Vadász megállapításából egyébként nem derül ki, hogy a harmónián mit ért: az ábrázolás tárgyának harmonikus benyomását, vagy az ábrázolás nyelvének harmóniáját?

Janus másik fontos poétikai vezérelve a szerző szerint a „reneszánsz valóságstisztelet, realizmus”, valamint a veritas, az igazság tiszteletét az ókori irodalomból és filozófiából „sugárzó szellemiség hatására szem előtt tartott” verizmus, illetve – ritkábban – a naturalizmus. Az antik poétika mellett gazdaságilag az olasz városokban meginduló tőkefelhalmozás, filozófiailag az epikureizmus alapozza meg. Lényege: a versben az igazságra, a valóságra törekedni. A szerzők ennek érdekében vállalkoznak a kendőzetlenségre, az érzékletességre a szokatlanul drasztikus témák feldolgozásában is.

A magyarázat rendkívül egyszerű. A szerző nem is taglalja részletesen: nem foglalkozik azzal, hogy egy 19. századi terminust használ úgy, hogy korszakokon átívelő jelentést tulajdonít neki; nem magyarázza, vajon miféle közvetítések vezetnek a tőkefelhalmozástól az epikureizmusig és a verizmusig. Nem gondol olyan csekélységekkel, hogy Ferrarában, ahol Janus tanul, már a 13. század közepétől az Este-ház uralkodik, s a tudományok és művészetek mecénatúráját nagyrészt ez az uralkodócsalád látja el. (Lásd első sorban: GUNDERSHEIMER, Werner L., *Ferrara. The style of a Renaissance Despotism*, Princeton, N. J., Princeton Univ. Press, 1973.) Ehelyett a részletes magyarázat helyett az olvasó be kell hogy érje a 19. századi verizmus topikus tételeinek alkalmazásával. Hadd idézzük ide egy verista szerző megállapításait: „...ha visszanyúlunk az első írók példájához, ama derék korok íróihoz, azt látjuk, mindannyian úgy írtak, mint ahogy beszéltek volna. Egyébként is ez következik a századunkat átható igazság, evidencia és pozitivizmus szelleméből. A demokrácia, jobban mondva a polgárság, amely korunk egész haladásának a mívése volt a francia forradalomtól kezdve [és nem korábban! J. L.], most be akar hatolni a művészet szférájába is, és bele akarja árasztani azt az új életet, amelyet az összes többi emberre diszciplínákba és intézmé-

nyekbe bele tudott vinni.” (BETTELLONI, Vittorio, *Levél G. L. Patuzzihoz = A naturalizmus*, bev., kiad. CZINE Mihály, Bp., Gondolat, 1967, 164.)

Egy 19. századi irodalmi irányzat megengedheti magának, hogy történetietlen legyen – egy 20. század végi filológus szerintünk nem. Neki észre kellene vennie néhány jelentékeny különbséget. Elsősorban azt, hogy az ábrázolt világot nyelvileg is közvetlenül visszaadni akaró verizmussal szemben Janusa szövegekből idéző költő: alkotásaiban a régiekre tekint, költészete így vagy úgy az utánozni és felülmúlni kívánt antik költészetre utal. Akárcsak a kortársak: a Quattrocento irodalmi és művészeti dokumentumai szerint a humanisták és a művészek a természet utánzásának programját egészítik a régiektől tanult eszmények szerinti értelmezésé. (Lásd például VASOLI, Cesare, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*, ford. SZKÁROSI Endre, Bp., Akadémiai, 1983, 129–132. [„A Quattrocento naturalizmusa” című fejezet].) Azután azt, hogy amikor Janusnál „kendőzetlen”, „érzékletes”, „szokatlanul drasztikus” versek jelennek meg, azok nem az érzékekben tapasztalt valóság minél pontosabb utánzásának szándékából erednek. Éppenséggel az ismert minták kiforgatása végett történnek meg. A természeti megfigyelés csúcspontjának nehezen tarthatunk olyan verseket, mint az Ursula vulvájáról, vagy a csupalyuk kéjencről írottak. Éppenséggel a hiperbolicitás jellemző ezekre a versekre, s nem a szenvtelen tárgyilagosság.

A szerző nem tárgyal ilyen különbségeket, viszont kimutatja a verisztikus stílust minden szinten, a szövegegységtől egészen a hangokig. A fent említett, Leóra írt Janus-epigramma második sora például „a humanista verizmus szellemében érzékletes hang-effektusokkal festi a természetellenes fajtalanzkodást: *Parte tamen patitur posteriore Leo*. (Mégis hátsófelét engedi át Leo)”. A Galeottóhoz betegségéről író Janus „véresen verisztikus” leírást ad (VADÁSZ, *i. m.*, 194; TK 1, 139 [ep 370]). A barátnőjéhez írott epigrammájában „a párosodó kutyák lucretiusi képe (IV. 1201) már az elviselhetőség határáig fokozza a szenzuális verizmust” (TK 1, 204 [ep 126], 7–8). A két sor egy hasonlat, amelyben legfeljebb – a szerző után gondolva – a c hangok ötszörös alliterációja bujtogat buja bódulatra. Consortes utinam Veneris sic vincla catenent, / Haeret ut implicito cum cane nexa canis.

A verisztikus Janus számára a szerző szerint a költemény keletkezésében meghatározó a közvetlen költői élmény. Ez az álláspont sajnos olyan értelmezésekhez vezet (VADÁSZ, *i. m.*, 38, 63, 178), amelyekben nem határolódik el a párhuzamos helyekre történő hivatkozás és az élményekre történő visszavezetés. A Cressához írt epigrammában (TK 1, 265 [ep 112]) például a Zeust tejével tápláló Amaltheia kecskével összehasonlított, gyereket kecsketejjel tápláló Cressát megszólító vers a szerzőtől a párhuzamok alapján

kap magyarázatot, de a következő kiegészítéssel: „Lehet, hogy egy ferrarai pillanatképet – egy anya kecsketejjel itatta gyermekét – asszociált a görög mitológiával. Jellemző, hogy a leghétköznapibb jelenség is ókori párhuzamra inspirálja az erre mindig kész humanistát.” Az állítás körben forog, a bizonyítandóval bizonyít, és inkább a szerzőről szól: jellemző, hogy egy ókori jelenség is a leghétköznapibb párhuzamra inspirálja az erre mindig kész irodalomtörténészt...

Az érzéki tapasztalatok, a szenzuális megjelenítés filozófiai háttérét Vadász szerint az epikureizmus filozófiája biztosítja, dacára annak, hogy Janus egy epigrammában sem kötelezi el magát kizárólag e filozófia mellett – igen óvatosnak kell tehát lennünk, amikor bizonyítékokat keresünk, illetve mérlegeljük azokat. Fontos az is, hogy ha Janus valamely filozófia tanítását versebe foglalja, leginkább olyan toposzok segítségével teszi ezt, amelyek egyértelműen az adott filozófiából származnak – példaként a *Saját lelkéhez* szóló platonikus verset hozhatnánk. Más esetben explicite utal valamelyik filozófiai iskolára – ilyen például a név szerinti Epikuros-hivatkozás a Galeotto záródoklatán gúnyolódó epigrammában. Epikuros itt mint az él-vetegek iskolájának atyja (*pater sectae delicatae*) jelenik meg, az én – vitatható – olvasatom szerint úgy, mint a vakbuzgósággal szembeállított másik szélsőség példája. Ez a rész azonban nem a „szenzuális verizmusról” szól, hanem a fájdalomtól való mentesség toposzát mondja fel.

A szerző az epikureizmus Janus szenzuális verizmusát egy Macrobius-hivatkozással támogatja meg. A hivatkozott helyen Macrobius, aki szerint az istenek és a legfelsőbb dolgok méltósága lehetetlenné teszi a nyílt magyarázatot, elítéli az epikureus Kólótés véleményét, amely szerint az istenekre vonatkozó ismereteket nem a koholmányok és a mesék leple alatt kell megmutatni, hanem a pusztaság igazság megmutatásával. Macrobius szerint a bölcsek a burkolt előadásmódban is meglátják az igazat. Miután Janus egy – nem filozofikus, hanem nagyon is pajzán, catullusian farbafúrós – epigrammájában (az epigramma két változatban maradt fenn: TK 1, 189 [ep 72]; 1, 253 [ep 51]) eltréfálkozik a burkolt kifejezésmód lehetőségein, a szerző úgy ítéli: a pusztaság igazság képviselőjeként Janus szükségképpen epikureus.

Lehet-e éppen ez az idézet hivatkozási alap az ítéletre? Eddigi tapasztalataim alapján Janus ilyen bonyolult hivatkozásokkal nem szokott élni. Másfelől a mesék leple az antikvitástól egészen Janus koráig folyamatosan élő, főleg a pogány költészet védelmére felhasznált toposz. Jellemző, hogy tartalmazza az a nevelési könyvecske is, amelyet Janus iskolatársa, mesterének fia, Baptista Guarinus állított össze: az iskolákban a történeti képzés során a tanulók olyan költőket vesznek, „akik csodálatra méltó finomsággal

alkották valóság-hű költött műveiket, és akik a mendemondák leple alatt a mindennapi élet szabályaira hívják fel a figyelmet”. (Eodem ferme tempore poetas omnes ordine percurrent, in quibus verisimilium figmentorum subtilitatem admirabuntur, et ad quotidianae vitae institutionem sub fabulamentis contectam revocabunt. GARIN, Eugenio, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze, Giuntine-Sansoni, 1958, 454. [Az idézet kapcsán Baptista Guarinus Cicero *De natura deorum*-ára hivatkozik.]) Véleményem szerint Janus verse nem valamely filozófia nevében figurázza ki ezt a toposzt, hanem a Carmina Priapea, az obszcén versgyűjtemény szellemében: a kertek nem leplezett, szemérmetlen szerszámú védistenének jegyében keletkezett versek gúnyolják számtalanszor a leplezett megjelenést és beszédmodot (PRIAP. 1, 9, 14, 19).

A szerző szövegelemzéseinek közül egyet hozunk fel példának – úgy gondoljuk, ezen a legtöbb fogyatékoságot illusztrálni lehet.

A tárgyalt epigramma a velencei Marcellusról szól (TK 1, 73 [ep 333]):

De Marcello Veneto
 Hoc mihi Marcellus, sacri quod vatibus aevi,
 Pollio, Maecenas, et Proculeius erant.
 hoc ego Marcello, quod Xerxi Choerilus olim,
 quod tibi nescio quis, perfide Sulla, fuit.
 hoc modicum est, inquis; nihilo tamen esse videtur
 maius, nam nihilo quid minus esse potest?

(Számomra Marcellus az, ami a megszentelt kor költőjé számára Pollio, Maecenas és Proculeius volt. Az vagyok Marcellus számára, ami hajdan Xerxész számára Khoirilosz, ami nem tudom kicsoda volt számomra, álnok Sulla. Csekélység ez, szólsz; a kevésnél mégis többnek látszik – hiszen mi lehet kevesebb a semminél?)

Az epigramma megítélése: „egyetlen jelentékeny sora van (1.), a többi, hogy janusi szóhasználatlaltal éljünk, csekélység (modicum), csupán a semminél látszik többnek: nihilo tamen esse videtur majus [...] A harmadik sorban pedig egy kultúrtörténeti tévedés szerepel, amely szinte egyedülálló a rendkívül tájékozott Janus költészetében. Arról ír, hogy azt a szerepet szeretné játszani Marcello számára, amit Khoirilosz töltött be Xerxész javára. Khoirilosz azonban Nagy Sándor tetteit írta le epikai műveiben, nem Xerxésznek volt udvari költője. Ráadásul ha csupán gyenge költő lett volna, mint Horatius szerint Khoirilosz, aki incultis versibus, azaz csiszolatlan, nevetséges verse-

ket produkált a királyi aranyaként, Marcello valóban rosszul járt volna vele.” A szerző ezután magyar fordításban közöl és kritizál egy hellénisztikus epigrammát (pontosabban: epitaphiumot) Sardanapalos sírjára. Sardanapalos neve, úgy látszik, „mindannyiunk” előtt ismert, ezért nem szükséges még pár sorban sem bemutatni az élvvágyáról is híres mitológiai asszír királyt. A sírverset a szerző mindenestre a 4. századi Khoirilosnak tulajdonítja. Ennek kapcsán szöveghely megjelölésével (XIV. 5.9.) idézi a sírfelirat Strabónnál található prózai változatát, valamint szöveghely megjelölése nélkül hivatkozik Cicero és Aristotelés elítélő véleményére a versről. (Az idézett vélemények a Tusculumi beszélgetésekből valók – Aristotelés véleménye Cicero idézetében maradt fenn [CIC. Tusc. 5, 121; a témával foglalkozik még: CIC. fin. 2, 106].)

A szerző talán túl hamar ítélkezett. Utána kellett volna járnia, hogy miért s miként tévedhetett Janus. Ha pedig utánanézett volna Khoirilosnak mondjuk a Pauly–Wissowa szerkesztette ókortudományi enciklopédiában (PAULY–WISSOWA, *Real-encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1894), hamar rájöhetett volna, hogy a kérdésben nincs egészen igaza. Az enciklopédia öt Khoirilost említ, köztük egy tragikus és két epikus költőt. (A Khoirilosok miatt éppenséggel nem is kellett volna ezt az enciklopédiát kutatnia. A témánk szempontjából fontos három Khoirilos külön címszóban szerepel a Világirodalmi Lexikonban is.) Az epikus költők közül az első az 5. század végén élt samosi Khoirilos, aki nem volt ugyan udvari költője Xerxésnek, de epikus költeményt írt Xerxés átkeléséről és vereségéről. Eposzában, amelyet a hagyomány többek között a Persika néven ismer, először választ történeti témát, s így olyan hagyomány elején áll, amely Janusig vezet. A második költő a 4. században, Nagy Sándor udvarában élt hízelgő iasosi Khoirilos. Azt a kérdést, hogy melyiküknek tulajdoníthatjuk az epigrammát, koronként máshogy döntötte el a kritika: Weisbach, a Pauly *Sardanapal* szócikkének írója mindkettejüktől elvitatja (*Real-encyclopädie...*, Sardanapal szócikk, 12. §, i. kiad., 2445).

A Janusnál megjelenő Khoirilos Xerxésről ír, és silány költő. A szerző felvethette volna a lehetőségét annak, hogy Janus összekeveri a két Khoirilost. Aztán Strabón művét is alaposabban átnézhette volna; megtudhatta volna, akár a magyar Strabón-fordítás névmutatójából, hogy Khoirilos névével Janus Strabónnál nemcsak az általa idézett részben találkozott, hanem még egy helyen is (STRAB. 7, 3, 9. C 303), ahol Strabón a szkítákkal kapcsolatban közvetve idéz egy részt az 5. századi Khoirilostól, aki „a Dareios-féle hajóhídon való átkelés kapcsán mondotta: Pásztornépek a skytharokon szákák, a hazájuk Ázsia búzavidéke ugyan, de a jogra vigyázó / Pásztorapák

maradéki. (A magyar fordítás adatai: STRABÓN, *Geógraphika*, ford. FÖLDY József, előszó BALÁZS János, Bp., Gondolat, 1977.) Felidézhetette volna: Janus mestere, Guarinus éppen akkortájt fordította, olvastatta és kommentálta Strabónt, amikor Janus Ferrarában tanult – amint ezt a tanítványnak a mesterhez írott panegyricusából tudjuk. (Erről lásd például a Guarinus-panegyricus 731–749. sorait.) Örömmel tapasztalhatta volna, hogy az előbb idézett Strabón éppen a szkítákkal foglalkozik – ebből is arra gondolhatott volna, hogy Janus szeme nem siklott át fölötte. Feltételezhetette volna, hogy más források, például Hérodotos alapján Guarinus kommentárja kiigazította volna Strabónt: nem Dareiosról, hanem Xerxésről van szó. Az epigramma lehetséges olvasatát úgy adhatta volna meg: Janus a *captatio benevolentiae* fogásaival feldicséri Marcellust, akit a nagy antik költészetpártolókhöz hasonlít, önmagát viszont kicsinyíti azzal, hogy tehetségtelen, névtelen költők mellé helyezi. A szerzőt természetesen nem követhettük valamennyi meg nem tett útján, de állítjuk, hogy az ilyen típusú utánajárással még ennél is többre juthatott volna. Ehelyett preconcepciókhoz keresünk adatokat, néhol hivatkozás nélkül, a széles közönség előtt ismeretlen neveket meg nem magyarázva, néhol kézikönyveket is figyelmen kívül hagyva.

Sajnos, ez a módszertelenség és a méltánytalanság egy olyan műhöz vezetett, amely nem méltó nemhogy a Janus-kutatáshoz, de magához a szerzőhöz sem, ha korábbi munkáit tekintjük. Attól tartok, hogy a könyv inkább néhány bírálóra, mint sok olvasóra talál.

JANKOVITS LÁSZLÓ

Bori Imre: *Prózatörténeti tanulmányok*

Irodalmi múltunk nem holt hagyaték, de jelenünkbe áthajló, jelenünkig ható hagyomány. Mélyen rejtező avagy feledésbe merült értékeinek feltárása, felszínre hozatala s fölélesztése avatott kezekre vár. Olyan szellemiségű kutatókra, mint Bori Imre. Kezében a múlt újjáalakul, a méltatlanul porladozó művészi értékek újra elevenekké lesznek.

Egy vele folytatott beszélgetés alkalmával – pályaindulására, a hatvanas évekre visszatekintve – irodalomtörténész alkatát mint „a valóságos irodalmi folyamatok leírása”-nak „elkötelezettjé”-t határozta meg: „úgy tartom, hogy ami a magyar irodalom múltjában megtörtént, azt meg kell írni. [...] Én nem szeretnék egyetlen vonulatot sem kiiktatni a magyar irodalomból,

de meg szeretném keresni mindegyiknek a helyét, felmérni nagyságát és a jelentőségét. Ez azért fontos, mert torzítottan élnek a köztudatban bizonyosfajta törekvések, jelenségek, ilyen vagy olyan, és főképpen politikai vagy történelmi okok miatt előtérbe kerültek, és az értéküknek nem megfelelő nagyságban vannak szem előtt.” (BORI Imre, *Válaszok Gartner Éva kérdéseire*, It 1986.) Tiszteletre intő e következetesen vállalt attitűd. Mert az újvidéki irodalmár kezdettől fogva a hivatalos magyarországi irodalomtörténet-írásnak ellentmondva ítélte meg a magyar irodalom fejlődés-, azaz hangsúlyozottan alakulástörténetét. (Erőtéljes mozdulattal elutasított minden evolucionista koncepciót.) A sematizmus korának rögeszméitől eltérően vélekedett az értékhangsúlyok megoszlásáról. A műalkotást, az irodalmi szöveget pedig a maga esztétikai mivoltában állította vissza az őt megillető kitüntetett pozícióra. Szellemi alapállása az országhatárokon túl is befolyást gyakorló volt, hozzájárulván a hatvanas évek irodalomszemléleti horizontjának átminősüléséhez.

Bori Imre ma is, soha nem fáradón kezdeményez párbeszédet, sőt bocsátkozik vitába, amint éber figyelme, gondolatjárása hozzánemértésről árulkodó vagy idejétmúlt, szűklátókörű nézetekbe ütközik. Termékenyítő máskéntgondolkodása, polemikus szenvedélye a megcsontosodott közhelyek, a berögzült tévhitek elutasítására serkent, másrészt a jelenségek újraértékelésére indít. Több mint negyedszáz tanulmánygyűjteményével, monográfiájával, továbbá műkritikusi alkotótevékenységével is a másként-látásra tanít, az eredeti, önálló tájékozódás igényére ösztönöz. A magam másságának kialakítására és a másik más-mivoltának a tiszteletére, elismerésére int. Ezért gazdagon áramló fejtegetéseit sem elsősorban saját nézeteit alátámasztandó szakítja meg hosszú szépirodalmi idézetekkel, hanem az olvasó, a máskéntgondolkodó iránti tisztelet gesztusaként. Mintegy helyt adva az eltérő olvasatnak, szövegértelmezésnek, a befogadói másság artikulálódásának. Egyik könyve utószavában írottakkal összhangban: mint irodalomkutató „az irodalomtörténeti-esztétikai tapasztalatokat nem kívánja előlegezni”, „hanem olvasóival együtt, a begyűjtött és interpretált felismerésekből akarja leszűrni a következtetéseket”.

Bori szövegközpontú irodalom-megközelítésre, ugyanakkor összefüggésekben való gondolkodásra tanít. Az éppen elemzett, értelmezett műre, opusra vetülő szociológiai, eszme- s ízléstörténeti, esztétikai megvilágítás messzelátását élesíti. Átfogó, egyetemes távlatú nézőpontjából már annak idején (az Ady, Móricz, József Attila nevével, életművével visszaélő torz ideológiákkal konfrontálódva) is a magyar irodalom európai értékvonalat kereste. Érdeklődése lankadatlanul a formabontó s -megújító, „modern” tö-

rekvésekre összpontosul, hogy helyük, szerepkörük feltérképezése által az irodalom, a művészetek, az emberi gondolkodás egészébe bepillantást nyerjünk.

Az irodalomtörténész korábbi munkáiból összeállított *Prózatörténeti tanulmányok* című új kötete a magyar epika alakulástörténetének egyféle hossz-metszete. Mi sem természetesebb, mint hogy az interpretált művek s opusok élére az *Álmok álmodója* kerüljön, hiszen e regény az újszerű, szimbolista tendenciák első megnyilatkozása a magyar nagyepikában. Ugyanakkor Asbóth alkotása az „új tartalom és az új formák iránti láz”-t, a prózaforma válságának tünetét is magában hordozza. Könyve záró tanulmányául pedig a Déry-kisregények közlésmódjáról, stílusmegoldásairól készített „mikrometszetek”-et választja a szerző. E helyütt megfogalmazott hozzáállásmódja a *Prózatörténeti tanulmányok* érték meghatározóinak súlypontja: „olvasás közben” [...] „nemcsak az íróra jellemző mit kérdésére keressük a feleletet, hanem írónk hogyan-jára is”.

Az így meghúzott íven belül olvasható a Jókai utolsó évtizedeinek (1870/75–1904) újraértékeléséért – regényeinek elfogulatlan szemmel való újraolvasásáért – fellebbező tanulmány. Bori egy kora – nem csupán a magyar, de az európai „fin de siècle” – társadalmi életének értékátrendeződéseire is érzékeny író mutat be: „művészetében a világ még feudális vonásokat mutat, ha szociológiai metszetét nézzük, de megnyilatkozásai, az életben észlelhető tünetei immár polgáriak – a francia belle époque tünetei, ízlésben, szokásokban, erkölcsökben egyaránt.” Justh művészregényét sem esztétikai értéke emeli kivételes pozícióra a magyar próza alakulástörténetén belül. Mint a naturalizmus s az impresszionizmus „stílus”-regénye, mint az 1880-as évekkel kezdődő (de csak Adyék művészeti forradalmában kiteljesedő) látás- és kifejezésmódbeli változások dokumentuma egyedi. A két Cholnokyval foglalkozó tudományos munka tárja elénk, habár az *Alerionmadár vére* és a *Tammuz* című kötetek szerzője, Cholnoky Viktor még ragaszkodott az anekdotahagyományhoz, ám létlátása az újszerű, „modern” művészség vonásait kölcsönzi novelláinak. Látszat és valóság kollízióját tapasztalva, az álom- s a vágyvilág, illetőleg az élet, a realitás egybeoldóját – a csodát, a fantasztikumot – már nem XIX. századi nézőpontból, hanem „modern” módon fogta fel. Ami Mikszáth prózájában (*Beszterce ostroma*) a „fantasztikum realitása”-ként mutatkozik meg, az Cholnoky Viktornál a „realitás fantasztikumá”-vá lényegül át. Az abszurdumot evilágiként, mindennapjaink zárványaként rögzíti. Ugyancsak látszat- és valóságszféra kettős koordináta-rendszere vetül elénk a másik Cholnoky, László epikumában – az álom-, káprázat- s látomásmotívumok „mélyvizében” – sajátos „pre-

szürrealizmus"-ában. A kor e diszharmóniáját véli Bori Imre ottrejlőnek Móricz szerelemfölfogásában, mely rokon „a szecesszióban virágba szökkent szexuálpatológiával”. Művészetét ez avatja „modern”-né a naturalizmus külösdleges jegyeivel szemben. (Ilyen föltevésből kiindulva tekinti az irodalomtörténész jelentékenyebbnek a *Csipkés Komárominé* című elbeszélést, mint a *Hét krajcárt*.) Török Gyula nagyprózai opusát – *A porban* – boncolgatva, valamint *A zöldköves gyűrű* című alkotását illetően a ciklussá növelt magyar családregegy realizálatlan lehetőségét konstatálja. Az utóbbi művet, megjelenítésmódját, sajátos köztessége egyedíti. *A zöldköves gyűrű*től már idegen a fordultatos cselekményvezetés, viszont a hősök tudatállapotának közvetlen megérzékitése helyett még csak viselkedés- és sorsanalízist nyújt. Ugyanakkor az élethelyzetek, alaphangulatok festői visszaadásában az irodalomtudós az átmenetiség előjeleit ismeri föl.

A *Prózamozaikok* fejezetcím alá összeválogatott, majd egyéillesztett rövidebb tanulmányok (afféle tanulmány-forgácsok) Bori Imre irodalomtörténészi alkatát is közelünkbe hozzák. Helyet kap itt a – kedvelt – Krúdy próza-„effektusai”-val foglalkozó tudományos elemzés. *Műfaja: a vallomás* (A céda és a szűz ürügyén) című írásában pedig a szerző nem csupán a szövegvariánsok egybevetéséből eredő tanulságokat osztja meg a befogadóval, hanem az olvasás felszabadító örömeire is ráébreszt. A kutatás, a tudományos felfedezés s a szövegekkel való foglalatосkodás intellektuális élményeivel is megajándékozza a vele együttgondolkodót. Az a momentum, hogy Csáth rövidprózájára, valamint Füst Milán *Adventjére* két-két munkájában, tehát, különböző nézőpontokból világít rá egyazon könyvben, teszi megnyerővé és példaadóvá tudósi magatartását: az újragondolás és a másként-értelmezés iránt megnyilvánuló toleranciáját hitelesíti.

A *Prózatörténeti tanulmányok* valamennyi írása az irodalom és a szerző horizontjának permanens nyitottságát és megújulását tanúsítja. (Forum Könyvkiadó, Újvidék–Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993)

POZSVAI GYÖRGYI

Vasy Géza: Nagy László-tanulmányok

Nem egy irodalomtörténész jegyezte meg évtizeddel, évtizedekkel ezelőtt, hogy Nagy László költészetéről már monográfiáknak kellett volna születnie. Ez a költői érték nagyságát megalapozottan tükröző igény mindmáig csupán

részlegesen valósult meg. A számos tanulmány, cikk, „vitairat” mellett nagyon kevés a róla szóló, költészetét rangjának megfelelően elemző, csupán az ő munkásságát központba állító könyv. Jószerével csak Tüskés Tibor munkája (1983) és Dobóné Berencsi Margit Nagy László-versértelmezései (1989) említhetők, majd Görömbei András nagymonográfiája (*Nagy László költészete*, 1992). Tüskés jobbára az életrajzi háttér, a korviszonyok felől közelít, s inkább az élethez, annak egyes pályaszakaszaihoz, mint az életmű mélyvilágához; Dobóné tizenkét verselemzése pedig oktatási segédanyagként – nem a líratörténet perspektívájában – hordozza értékeit.

A Nagy László-életművet annak fejlődésében, poétikai, világképformálódási kronológiájában a teljesség igényével átfogó szándékú munka csupán Görömbei András tollán született. Olyan minőségben, amely – szintetizáló erejénél fogva is – háttérbe szorította az eddigi – ha mégoly kiváló – részérdekű Nagy László-vizsgálódásokat. Szorosan műközelben haladva, szigorú igényességgel az első Nagy Lászlóról szóló „teljes irodalomtörténeti képet” (Greza Ferenc) készítette el. A Nagy Lászlóról a kezdetektől a kilencvenes évek elejéig született igényesebb írások tanulságait is egybefogva olyan szuverén pályaképet alkotott, amely mintha egymagában pótolni akarná az irodalomtörténet-írás elmaradt Nagy László-könyveinek adósságait. A nagyszabású vállalkozás ellenére sem mondható el, hogy munkája végérvényesen és a végsőig kimeríti a tárgyat. Annál inkább bizonyos az, hogy Görömbei András monográfiája után Nagy Lászlóról könyvet írni csak úgy érdemes, ha szerzője az övéhez képest új szempontokat, más közelítési metódust alkalmaz.

Vasy Géza könyve jórészt megfelel ezeknek az igényeknek. Különösen műelemzéseiben, műfaji közelítéseiben, a pálya utolsó szakaszának értelmezésében s a Nagy László-vers strukturáltságának leírásában mutat föl olyan értékeket, amelyek a Görömbei Andrásétól eltérő – azt kiegészítő vagy azzal polemizáló – metódus vázát rajzolják föl. Jobbára csak vázát, bizonyítékait és ígéretét, hiszen az alkalmazott módszer: korábbi tanulmányok egybefűzése, csak ilyen rendszer körvonalazására alkalmas, s nem a szintetikus kifejtésre. Az már az új koncepció egységes kidolgozását igényelné.

A gyűjteményes kötet a tematika, a „műfaj”, a megírásági fok és az elemzői attitűd (hol az irodalomtörténész, hol a kritikus, hol az irodalom népszerűsítője szól) tekintetében is heterogén jellegű. Vasy Géza közelítésének új vagy újszerű elemei diaszporikusan helyezkednek el a könyv négy nagyobb, nem azonos elemzői szándékkal megírt tematikai csoportjában: a motívumbeli, világképi, költői szemléleti kérdéseket érintő tanulmányok, a műelemzések, a pályaszakasz- vagy pályakép-vázlatok, s a Nagy Lászlóról szóló

könyvek kritikái (Tüskés, Görömbei műveiről) közegében. A hetvenes évek elejétől született tíz írás így az eddigi eredmények számbavétele és az előkészületek körvonalazása egy zárt kompozíciós rendszerű, tágabb lélegzetű, új Nagy László-monográfia reményében.

Egyik nagy erénye a könyvnek, hogy a Nagy László-életművet a XIX. és a XX. századi magyar líratörténet egészének tágabb folyama felől nézi. S a történetiség csak egyik szempont. A szerző figyelme az átfogóbb irodalomtörténeti mozgásoktól a filozófiai összefüggésekig, a művek metaforikus rendszeréig, mélyebb stilisztikumáig, sőt a legapróbb összetevők: a lexémák, morfémák, az egyes hangelemek funkcionális szerepének észrevételéig, a nagyobb egész irányából néző analíziséig terjed.

Új meglátásai közül kiemelendők a költő utolsó pályaszakaszának kettősségéről, ambivalenciájáról, a költő képeinek „nemzeti” jellegéről szóló, s életművének az Ady- és a József Attila-hagyományhoz, s tágabban a romantikától ívelő „mégis-morálhoz” kötődését kifejtő gondolatok. Nemcsak e könyv legjobb értékeinek, hanem a Nagy László-kutatás maradandó műelemzéseinek is tartom *Az Országház kapujában*, 1946 és a *József Attila!* című versekről szóló írásokat. (Hasonlóan értékesek, csak sajnos kifejtetlenül maradnak a *Föltámadt piros csizmáról* szóló gondolatok.) Különösen ezekben mutatkozik meg mértékadóan Vasy Géza Nagy Lászlóhoz közelítő irodalomtörténész elve, amely szerint a költő műveit az adott kor, a magyar és egyetemes történelem és az archaikus-keresztény mítosz rétegeit egymásba ötvöző, nagyfokú sűrítettséget létrehozó, polifon kompozícióknak tekinti. Elemzései tiszta logikával fejtik ki, hogy a konkrét élmény mint töltődik föl a történelem allúziós motívumaival s a mítoszi stigmák tartalmaival, s mint válik jelképpé. A Nagy László-művekben meglátott történeti és mítoszi mélység és a jelképvé sűrítő erő nyelvi-motivikai szálainak fölfejtése a Vasy-metódus legfőbb erénye. Ahogy *Az Országház kapujában*, 1946 felszíni struktúrája: Veres Péter és felesége s az egykori népgyűlés kontúrjainak elemei mögött érzékeli például a bibliai Péter pünkösdi beszédét, „az emberpárt”, majd archaikus áldozati rítusok emlékét, valamint a mű gondolati szféráiban Kölcsey *Himnusz*ának bölcséleti örökségét, Vörösmarty *Országház*ának aktuális reflex-töredékeit, együtt Madách egyiptomi színének por-motívumával s Adynak *Az Idő rostájában* hánykódó magyarságképével – nagy műelemző érzékenységre s filológiai alaposságra vall. A *József Attila!* elemzése ennél is gazdagabb. A szerző itt a történeti és mítoszi összetevők kibontása mellett új poétikai kategóriák bevezetésére is kísérletet tesz. Az ars poetica érvényű szólító versnek és emberiségkölteménynek nevezett mű struktúrájában a himnusz, az óda, a szakrális és népi imák, a ráolvasások hatásrendszerét

látja meg, s miközben eljut a Nagy László-i költészet grammatikájának archaikus rétegeihez, a Nagy László-archaikum képi, létszemléleti lényegének is közvetlen közelébe ér. Értelmezésében az istenkép, a Megváltó helyére kerül József Attila alakja, a „művész” személyiségére mintázódik rá „a szent, a mártír, a vértanú, a Megváltó képe”, s a költő mintegy tőle várja, „hogya töltse be a szakrális szentek feladatkörét, hogy támadjon fel és segítsen”. Így viszont mind a megidéző, mind a megidézett, mind a megidézés folyamata mágikus-mitikus jellegűvé válik, s József Attila nem is igazán szakrális, hanem kultúrhéroszi, demiurgoszi szerepbe lényegül; a költői én mediátori, a mű pedig kozmoszképző funkciót kap; s e szituációba áramlik be a jelen kora és a történelem, amelyek konklúziójaként a vers létszemléletében „József Attila sorsa az ember sorsaként jelenik meg”.

Az egzakt igényű irodalomtörténeti és a népszerűsítő-publicisztikai szempont keveredése a könyvben – olykor egyetlen tanulmányon belül is – zavaró, az utóbbi jelenléte helyenként gondolati lazaságokat vagy éppen túlmagyarázást eredményez. Vasy Gézának esélye van egy új Nagy László-monográfia megírására, s abban majd bizonyára ügyelni fog a kifejtés egyneműségére.

(A Magyar Irodalomtörténeti Társaság Kiskönyvtára, 9. 1994)

JÁNOSI ZOLTÁN

Számunk szerzői

ÁCS TAMÁS gimnáziumi tanár, Budapest
JANKOVITS LÁSZLÓ egyetemi tanársegéd, Pécs
JÁNOSI ZOLTÁN főiskolai adjunktus, Nyíregyháza
KATONA GERGELY egyetemi hallgató, Budapest
Z. KOVÁCS ZOLTÁN irodalomtörténész, Szeged
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi hallgató, Budapest
POZSVAI GYÖRGYI doktorandusz, Budapest
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Ezenkívül Budapesten a Magyar Posta Rt. Hírlapüzletági Igazgatósága
kerületi ügyfélszolgálati irodáin, és vidéken a postahivatalokban.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.),
a *Studium* (1052 Budapest, Váci utca 22.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.),
valamint a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).